

Michael Ansel (München): Buddenbrooks, Bilse und Biller. Thomas Mann, der Schlüsselroman und die Kunstfreiheit

Wer das Dichten will verstehen  
Muß in's Land der Dichtung gehen;  
Wer den Dichter will verstehen  
Muß in Dichters Lande gehen.  
(Johann Wolfgang Goethe)<sup>1</sup>

Mein Vortrag<sup>2</sup> mit dem schönen, leider nicht von mir, sondern von Frau Andert stammenden Titel besteht aus fünf Teilen. Zuerst schildere ich die Umstände, die zur Abfassung von Thomas Manns Essay *Bilse und ich* führten. Zweitens rekonstruiere ich die im Rahmen unserer aktuellen Fragestellung wichtigen Argumente, die in *Bilse und ich* zur Rechtfertigung für die dichterische Praxis angeführt werden, bei der Figurenbeschreibung auf lebende Vorbilder zurückzugreifen. Sodann gehe ich kurz auf die Frage ein, inwiefern es legitim ist, die von Thomas Mann vorgetragenen Argumente auf Maxim Billers Roman *Esra* und die Diskussion über dessen juristisches Verbot zu übertragen. Viertens wende ich mich mittels der drei nachher zu erklärenden Kategorien der Identitätsfindung durch Liebe, des Verhältnisses von Identität und medial geprägter Lebenswirklichkeit und der immanenten Poetologie der Figurendarstellung Billers Roman zu. Daraus werde ich schließlich fünftens die Schlussfolgerung ableiten und begründen, dass das juristische Verbot des Romans meines Erachtens eine Fehlentscheidung ist, die die grundgesetzlich garantierte Kunstfreiheit auf nicht nachvollziehbare Weise missachtet.

---

<sup>1</sup> Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, hg. von Friedmar Apel u.a., hier: I. Abteilung, Band 3/1 (= West-östlicher Divan. Teil 1, hg. von Hendrik Birus), Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 1994, S. 137. Das vierzeilige Gedicht ist als Motto den *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständniß des West-östlichen Divans* (1819) vorangestellt.

<sup>2</sup> Der vorliegende Beitrag ist die überarbeitete und erweiterte Fassung eines Vortrags, der auf der vom 2. bis 4. Februar 2007 unter der Leitung von Karin Andert durchgeführten Tagung *Freiheit für die Literatur?* an der Evangelischen Akademie Tutzing gehalten wurde.

Im Oktober 1905 hatte ein Lübecker Rechtsanwalt seinen Cousin, den seit 1902 ebenfalls in Lübeck lebenden Schriftsteller Johannes (Valentin) Dose (1860–1933), wegen Rufmord und Schädigung seiner Anwaltspraxis verklagt. Dose hatte in seinem Roman *Der Muttersohn. Roman eines Agrariers* (1904) einen Alkoholiker und dessen Ehebruch porträtiert. Der Kläger, der tatsächlich eine eigene Affäre hatte, machte geltend, er und seine Lebensumstände seien in diesem Roman in diffamierender Absicht porträtiert worden. Der Prozess hatte nicht zuletzt deshalb große Aufmerksamkeit erregt, weil im Prozessverlauf mehrmals der Name Thomas Manns gefallen war. Damit war nämlich ein neuralgischer, mit der öffentlichen Wirkung von Thomas Manns Roman *Buddenbrooks* zusammenhängender Punkt berührt worden, da in Lübeck und andernorts die Meinung vorherrschte, Thomas Mann habe in einigen Figuren seines seit etwa vier Jahren erhältlichen Erstlingsromans Personen aus dem Verwandten- und Bekanntenkreis abgebildet. Dose hatte vergeblich versucht, Thomas Mann als Sachverständigen bestellen zu lassen. Motiviert war dieser Versuch natürlich durch die Hoffnung, Thomas Mann, der ja selbst auf lebendes Menschenmaterial zurückgegriffen habe, würde zur Entlastung des Beklagten beitragen. Nun kam es zwar nicht zu einer Vorladung Thomas Manns, aber zu einem anderen Vorgang, der Thomas Mann verärgert hat: Der Anklagevertreter war offenbar in Sorge, das Gericht könne sich bei seiner Urteilsfindung unterschwellig von dem Gedanken leiten lassen, dass Thomas Mann tatsächlich zur Entlastung Doses aufgetreten wäre. Deshalb versuchte er die *Buddenbrooks* in seinem Schlussplädoyer gezielt mit der Aussage zu diskreditieren, dieser Roman sei auch nichts Anderes als ein Bilse-Roman.<sup>3</sup>

Mit diesem damals allgegenwärtigen Schlagwort kommt neben der Aufsehen erregenden Berichterstattung über die juristische Auseinandersetzung um den Dose-Roman und neben der in der Öffentlichkeit Lübecks herrschenden Aufmerksamkeit für die *Buddenbrooks* ein dritter Komplex der Medienpräsenz von Literatur hinzu. Im November 1903 war der Leutnant Fritz Oswald Bilse (1878–1951) wegen seines im

---

<sup>3</sup> Zum Bilse-Komplex vgl. Heinrich Detering: Thomas Mann oder Lübeck und die letzten Dinge. *Buddenbrooks*, Stadtklatsch, *Bilse und ich*, in: H. D.: Herkunftsorte. Literarische Verwandlungen im Werk Storms, Hebbels, Groths, Thomas und Heinrich Manns, Heide: Boyssens 2001, S. 166–193.

selben Jahr erschienenen Romans *Aus einer kleinen Garnison. Ein militärisches Zeitbild* zu sechs Monaten Arrest und zur Entlassung aus der Armee verurteilt worden. Bilse hatte in diesem Roman das militärische Leben in der Garnisonsstadt Forbach bei Saarbrücken in Farben geschildert, die für die Armee nicht gerade schmeichelhaft waren: Der militärische Alltag sei geprägt von Langeweile und vom Standsdünkel des Offizierskorps und könne nur durch Spielleidenschaft, Alkohol und Prostitution als einigermaßen erträglich gestaltet werden. Der Skandal anlässlich Bilses Roman überdauerte die Urteilsverkündung im November 1903 beträchtlich, weil Kaiser Wilhelm II. und das nationalkonservative, dem Heer nahestehende Establishment des Deutschen Reichs Anstoß an der im Gerichtsurteil ausdrücklich festgehaltenen Feststellung genommen hatten, Bilse habe kein Pamphlet verfasst. Als Reaktion auf diese Feststellung, die in der Öffentlichkeit als Rehabilitation Bilses gewertet wurde, versetzte seine Majestät kurzerhand einige am Prozess beteiligte Richter in den Ruhestand. Juristische Nachspiele folgten, sogar eine Reichstagsdebatte über den Fall Bilse fand statt: Das Verfahren war zum Sensationsprozess und der Roman *Aus einer kleinen Garnison* zum überregional bekannten Skandalbuch schlechthin avanciert.

Das war der Sachstand, als Thomas Mann erfuhr, dass der Anklagevertreter im Prozess gegen Döse die *Buddenbrooks* als Bilse-Roman bezeichnet hatte. Thomas Mann reagierte darauf mit einem als Klarstellung konzipierten Artikel, der unter der Überschrift *Ein Nachwort* im *Morgenblatt der Lübeckischen Anzeigen* vom 7. November 1905 erschien und seinen Roman vor der redensartlich gewordenen Etikettierung als Bilse-Roman in Schutz nahm. Diese Artikelüberschrift lässt vermuten, dass Thomas Mann die Angelegenheit damit zunächst für erledigt hielt. Schon bald muss er aber seine Meinung geändert haben. Zu jenem Meinungsumschwung trugen einige Anlässe bei, von denen ich hier nur zwei streifen will. Zum einen hatte sich der Schriftsteller Arthur Holitscher (1869–1941) in der Figur des Décadence-Dichters Detlev Spinell in Thomas Manns Erzählung *Tristan* (1903) sehr zu seinem Nachteil porträtiert gefunden. Zum anderen war es um die Jahreswende 1905/06 zu einem kleinen Münchener Skandal anlässlich von Thomas Manns Erzählung *Wälsungenblut* gekommen. Die bereits für die *Neue Rundschau* gesetzte Erzählung musste zurückgezogen werden, weil Katja Manns Zwillingsbruder Klaus und ihr Vater in *Wälsungenblut* eine sublime Rache an der Familie Pringsheim wegen zurückliegender De-

mütigungen Thomas Manns während seiner Zeit als Verlobter Katjas glaubten erblicken zu müssen. Diese Erfahrungen bewogen Thomas Mann jedenfalls, sich eingehender mit dem Verhältnis zwischen erzählter und realer Wirklichkeit auseinanderzusetzen.

So entstand *Bilse und ich*. Der im Februar 1906 publizierte Essay ist die umfangreichste und anspruchsvollste ästhetische Abhandlung des jungen Thomas Mann. Er enthält prinzipielle literaturprogrammatische Reflexionen und entwickelt das zu diskutierende Verhältnis von erzählter und realer Wirklichkeit vorrangig anhand der Problematik der Figurendarstellung. Der Titel des anspruchsvollen, keineswegs leicht eingängigen Essays enthält gleichwohl aus Gründen der Aufmerksamkeitserregung den Hinweis auf Bilse. Dazu passt der Umstand, dass er zunächst als Zeitungsartikel für die *Münchner Neuesten Nachrichten* konzipiert wurde und sich somit ausdrücklich an ein breites Lesepublikum wendet. Zugleich hat Thomas Mann Bilses Namen jedoch als Chiffre für minderwertige Schlüsselliteratur eingesetzt, um einen definitiven Unterschied zwischen dieser und der von ihm geschaffenen Literatur statuieren zu können. Angesichts einer solchen grundsätzlichen programmatischen Ausrichtung ist es nicht verwunderlich, dass Thomas Mann das Angebot einer separaten Veröffentlichung von *Bilse und ich* gern aufgriff. Der Essay kam noch 1906 mit einem zusätzlichen Vorwort als eigenständige Broschüre heraus und erlebte im selben Jahr gleich drei Auflagen.

## II

Welche Argumente werden in *Bilse und ich* zur Legitimation der dichterischen Praxis angeführt, Figuren in literarischen Werken nach lebenden Vorbildern zu gestalten? Inwiefern kann der Verfasser dieses Essays für sich in Anspruch nehmen, sein „Künstlertum von einiger Strenge und Leidenschaft“ abzugrenzen von dem „Wirken eines Winkel-Pasquillanten, der sein bißchen subalterne Gehässigkeit in falsches Deutsch brachte“? (S. 97)<sup>4</sup> Zunächst wird dargelegt, dass die gesamte Weltliteratur reich an Werken sei, in denen sich die Porträts seinerzeit lebender Personen vorfinden. Oftmals hätten deren Autoren die „Gabe der Erfindung“ keineswegs für eine

---

<sup>4</sup> Zitiert wird hier und im Folgenden nach: Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher, hg. von Heinrich Detering u.a., hier: Band 14/1 (= Essays I. 1893–1914), Frankfurt/M.: Fischer 2002.

notwendige dichterische Fähigkeit erachtet. „Mehr noch, es scheint, daß sie eine schlechthin untergeordnete Gabe ist, die von den Guten und Besten oft als fast schon verächtlich empfunden und jedenfalls ohne Kummer entbehrt wurde“ (S. 99). Ob dieses Argument so überzeugend ist, wage ich zu bezweifeln. Schließlich gibt es auch eine immense Zahl hinreißend gelungener Charakterporträts in der Weltliteratur, für die keine realen Vorbilder Pate gestanden haben oder für die solche Vorbilder zumindest nicht bekannt sind. Ebenfalls unzureichend ist die weitere Feststellung, es mache keinen großen Unterschied, ob der Dichter seine Figuren schriftlichen Vorlagen oder der Wirklichkeit entnehme. Entgegen Thomas Manns Aussage ist es natürlich ein fundamentaler Unterschied, ob eine literarische Figur einer historischen Quelle, einer Sage oder einem anderen literarischen Werk – das sind die von Thomas Mann angeführten Quellentexte – oder der Wirklichkeit entstammt.

Thomas Mann hat jedoch in *Bilse und ich* zweifellos stärkere Argumente zur Rechtfertigung des künstlerischen Rückgriffs auf lebende Zeitgenossen aufzubieten. Da sind zum einen die Hinweise auf die dichterische Beseelung dieser Zeitgenossen und auf die kategoriale Differenz zwischen Realität und Fiktion:

Es ist nicht die Gabe der Erfindung – die der Beseelung ist es, welche den Dichter macht [...] Die Beseelung, die Durchdringung und Erfüllung des Stoffes mit dem, was des Dichters ist, macht den Stoff zu seinem Eigentum, auf das, seiner innersten Meinung nach, niemand die Hand legen darf [...] Die Wirklichkeit, die ein Dichter seinen Zwecken dienstbar macht, mag [...] als Person sein Nächstes und Liebstes sein; er mag dem durch die Wirklichkeit gegebenen Detail noch so untertan sich zeigen, mag ihr letztes Merkmal begierig und folgsam für sein Werk verwenden: dennoch wird für ihn – und sollte für alle Welt! – ein abgrundtiefer Unterschied zwischen der Wirklichkeit und seinem Gebilde bestehen bleiben – der Wesensunterschied nämlich, welcher die Welt der Realität von derjenigen der Kunst auf immer scheidet (S. 100 f.).

Unter der Gabe der Beseelung ist also eine Substanzialisierung oder eine über individuelle Züge hinausgehende Verallgemeinerung einer realen Person zu verstehen. Thomas Mann spricht in diesem Zusammenhang auch von deren „Typisierung und Steigerung“ bzw. von „der Benutzung eines Porträts zu höheren Zwecken“ (S. 104 u. 103). Man darf hier bei dem Goethe-Verehrer Thomas Mann natürlich an Goethes Symbolbegriff denken: Wenn im Besonderen das Allgemeine einer Figur zum Vorschein komme, dann werde sie ihres äußerlich gegebenen Realitätsbezugs enthoben und gehe in die autonome, nur noch als Eigentum des Dichters begreifbare Welt der Kunst ein.

Interessant ist des Weiteren der Befund, dass Thomas Mann auf den in *Bilse und ich* erwähnten grundsätzlichen Unterschied zwischen Realität und Fiktion nicht ausführlicher eingeht. Er wird einfach festgestellt. Hätte Thomas Mann seinerzeit die heutige Tendenz der Rechtsprechungspraxis in Deutschland vor Augen gehabt, die Rechte des Persönlichkeitsschutzes gegenüber der Kunstfreiheit zu präferieren, so wäre er auf diesen Unterschied sicherlich ausführlicher eingegangen. Es gibt in Europa seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts die hier von Thomas Mann stillschweigend vorausgesetzte soziale Konvention der Kunstautonomie. Diese Konvention, die Siegfried J. Schmidt in die Begriffe der Ästhetik- und Polyvalenzkonvention unterteilt hat,<sup>5</sup> besagt, dass (selbst vermeintlich realistische) Kunstwerke nicht einfach realitätsabbildend sind, sondern über eigene Modalitäten der Wirklichkeitserzeugung verfügen und dass die von ihnen produzierte Welt sich einer eindeutigen (empirischen) Referenzialisierbarkeit grundsätzlich verweigert. Man kann diese Eigengesetzlichkeit der Literatur unter dem Oberbegriff der Fiktionalität zusammenfassen: Da Kunstwerke fiktionale Welten modellieren, lassen sie sich mit einem empirischen Begriff der Wahrheit bzw. Unwahrheit nicht adäquat erfassen. Goethes *Wahlverwandtschaften* beispielsweise sind in einem anderen, nicht konkreten, sondern emphatischen Sinne wahr, auch wenn sich die in diesem Roman erzählte Geschichte gar nicht oder anders zugetragen hat.

Kehren wir wieder zu *Bilse und ich* und dem dort dargelegten Beseelungsargument zurück. Thomas Mann fügt diesem Argument nämlich noch einen weiteren wichtigen Aspekt hinzu, indem er davon spricht,

daß jeder echte Dichter sich bis zu einem gewissen Grade mit seinen Geschöpfen identifiziert. Alle Gestalten einer Dichtung, mögen sie noch so feindlich gegeneinander gestellt sein, sind Emanationen des dichtenden Ich [...] Eine solche Identität aber ist, wenigstens momentweise, auch da vorhanden, wo der Leser sie gar nicht spürt, wo er darauf schwören möchte, daß nichts als Hohn und Abscheu den Dichter bei der Gestaltung eines Geschöpfs erfüllt hat [...] Sollte nicht das innere Einswerden des Dichters mit seinem Modell aller Kränkung die Spitze abbrechen? (S. 101 f.)

Man könne also selbst von der grundsätzlich negativen Wertung einer Figur nicht einfach undifferenziert auf deren generelle Verurteilung durch das erzählende Ich schließen. Thomas Mann dreht das Argument sogar noch eine entscheidende Wendung weiter: Wenn alle Figuren eines Textes Emanationen, also Entäußerungen des

---

<sup>5</sup> Vgl. Siegfried J. Schmidt: Grundriß der empirischen Literaturwissenschaft. Mit einem Nachwort zur Taschenbuchausgabe, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, S. 14, 110–143 u. 170–215.

erzählenden Ichs seien, dann falle die Kritik an ihnen letztlich auf dieses Ich zurück. Und so kommt es zu dem in der Forschungsliteratur mit schöner Regelmäßigkeit zitierten Satz in *Bilse und ich* über den bereits erwähnten Dichter Detlev Spinell aus Thomas Manns Erzählung *Tristan*: „Ich züchtigte mich selbst in dieser Gestalt, man merke dies wohl“ (S. 103).

Für die Unfähigkeit, die zumindest partielle sympathetische Identität des Autors mit seinen Figuren zu erspüren, sei das offenbar unstillbare Bedürfnis der Öffentlichkeit nach der Aufdeckung (angeblich) privater Lebensumstände verantwortlich. Thomas Mann spricht von der albernem „Publikumssitte, angesichts einer absoluten Leistung nach Persönlichem zu schnüffeln“ (S. 104), obwohl der Autor einzelne individuelle Eigenschaften von lebenden Zeitgenossen lediglich als Ausgangsbasis einer vertiefenden, symbolisierend verfahrenen Personencharakteristik verwende.

Mit jener [...] Folgsamkeit dem gegebenen Detail gegenüber eignet ein Dichter sich Äußerlichkeiten an, welche der Welt ein Recht geben, zu sagen: Das ist Der, ist Die. Hier auf beseelt und vertieft er die Maske mit Anderem, Eigenem, benutzt sie zur Darstellung eines Problems, das ihr vielleicht ganz fremd ist, und Situationen, Handlungen ergeben sich, die dem Urbild wahrscheinlich völlig ferne liegen. Dann aber halten die Leute sich für berechtigt, auf Grund der Äußerlichkeiten auch alles Übrige für ‚wahr‘, anekdotisch, kolportiert, für Ausplauderei und sensationellen Klatsch zu nehmen, – und der Skandal ist da (S. 104).

Die Öffentlichkeit wolle nicht realisieren, dass die künstlerische Offenlegung von nur vermeintlich Privatem nicht im Dienst der kalkulierten Preisgabe der Persönlichkeitsrechte Dritter stehe, sondern höheren ideellen und ästhetischen Absichten folge. Außerdem verweigere sie sich geradezu zwanghaft der Einsicht in den Sachverhalt, dass das beklagte Skandalon letztlich das Produkt ihrer eigenen Projektionen sei.

Zur konsequenten Verfolgung seiner künstlerischen Absichten brauche der Dichter eine doppelte Kompetenz. Er müsse über eine scharfe Beobachtungsgabe und eine präzise, treffsichere Darstellungstechnik verfügen. Damit könne man sich im Alltag zweifellos viele Gegner machen: „Es ist der Anschein einer *Feindseligkeit* des Dichters gegenüber der Wirklichkeit, ein Anschein, der durch die Rücksichtslosigkeit der beobachtenden Erkenntnis und die kritische Prägnanz des Ausdrucks bewirkt wird“ (S. 105). Die präzise Wahrnehmung der Wirklichkeit ziele aber nicht auf Individuelles, sondern wie jede Form unabhängigen Erkenntnisstrebens auf übergeordnete, verallgemeinerungsfähige Wahrheiten. Es gehe darum, „jede Einzelheit zu perzipieren, die im literarischen Sinne charakteristisch ist, typisch bedeutsam ist, Perspektiven eröff-

net, die Rasse, das Soziale, das Psychologische bezeichnet, sie rücksichtslos zu vermerken“ (S. 107). Dasselbe gelte für die Verschriftung des so Erkannten, die aus ästhetischen Gründen einer „unerbittlichen Genauigkeit der Bezeichnung“ folgen müsse: „Dies [ist] der zitternd gespannte Bogen, von welchem das *Wort* schnellt, das scharfe, gefiederte Wort, das schwirrt und trifft und bebend im Schwarzen sitzt ... Und ist nicht der strenge Bogen so gut wie die süße Leyer ein apollinisches Werkzeug?“ (S. 108) Auch die dichterische Formulierung, so verletzend sie wirken könne, sei als überindividueller Eigenwert zu betrachten und folge ausschließlich künstlerischen Kriterien.

Sowohl die Erkenntnisleistung als auch der Gestaltungswille des Künstler sind für Thomas Mann ohne Schmerz und Qualen nicht zu haben. Nicht nur der kreativ um sein Werk Ringende, sondern bereits der kontemplative, um die Erlösungsbedürftigkeit der menschlichen Existenz Wissende werde von peinigenden Schmerzen heimgesucht, die umso stärker seien, je skrupulöser und sensibler die Natur des Künstlers beschaffen sei. Ich möchte hier weder auf die Wurzeln dieser christologischen Leidensmetaphysik noch auf weitere religions-, philosophie- oder ideengeschichtliche Voraussetzungen von *Bilse und ich* eingehen,<sup>6</sup> weil sie im Rahmen unseres aktuellen Erkenntnisinteresses sekundär sind. Zur Beantwortung der Frage, was uns Thomas Manns Essay im Hinblick auf den Fall *Esra* zu sagen hat, kann ich mich auf die Erörterung der in *Bilse und ich* dargelegten Aspekte der Problematik der Figurendarstellung und des hierbei relevanten Verhältnisses zwischen Realitätsbezug und künstlerischer Überhöhung beschränken.

### III

Bedarf es ausführlicher Erörterungen darüber, ob es sinnvoll ist, Thomas Manns Essay *Bilse und ich* sowohl hinsichtlich seiner Anlässe und Begleitumstände als auch hinsichtlich der in ihm entwickelten Argumente im Zusammenhang mit den Diskussionen um Maxim Billers Roman *Esra* heranzuziehen? Ich glaube nicht. Damals wie heute sahen bzw. sehen sich Autoren dem Verdacht ausgesetzt, mit ihren Romanen

---

<sup>6</sup> Vgl. hierzu Detering 2001 (wie Anm. 3) und den vom selben Verfasser unter Mitarbeit von Stephan Stachorski erarbeiteten Kommentarband der Großen kommentierten Frankfurter Thomas Mann-Ausgabe (wie Anm. 4), hier: Band 14/2 (= Essays I. 1893–1914. Kommentar), Frankfurt/M.: Fischer 2002, S. 127–133 u. 137–169.



auf den Skandal zu spekulieren, so genannte Schlüsselromane<sup>7</sup> zu verfassen und dabei die legitimen Persönlichkeitsrechte Dritter zu verletzen. Bilses Roman *Aus einer kleinen Garnison* war zweifellos als Schlüsselroman konzipiert, keineswegs aber die *Buddenbrooks*. Und Billers *Esra* – wie steht es damit? Sind die Argumente Thomas Manns auf Biller einfach übertragbar? Hat Biller in seinem Roman zum Beispiel in vielen Intimszenen nicht geschmacklos gegen Tabus verstoßen und sich damit Entgleisungen erlaubt, die Thomas Mann nie unterlaufen wären? Das mag selbst dann so sein, wenn man die bisweilen hochexplosive sexualsymbolische Aufladung zahlreicher Texte Thomas Manns angemessen in Rechnung zu stellen vermag. Dennoch ist das Argument aus drei Gründen nicht überzeugend: Erstens kann man die konkrete Schreibsituation der beiden Autoren nicht vergleichen. Billers Freizügigkeit reagiert auf eine ganz andere gesellschaftliche und kulturelle Situation als das Werk Thomas Manns. Zweitens sind sexuelle Praktiken grundsätzlich nur bedingt individuell deutbar, weil sie im Normalfall keinen Wiedererkennungswert in der Öffentlichkeit besitzen.<sup>8</sup> Drittens kann man zeigen, dass die Darstellung des Intimlebens der Hauptfiguren in Billers Roman keiner effekthaschenden Enthüllungsabsicht, sondern einer dramaturgisch wohl erwogenen Choreographie des letztlich scheiternden Begehrens folgt. Damit erfüllt sie genau jenes bereits angesprochene, selbstverständlich nicht nur für die Figurenmodellierung, sondern für sämtliche Bestandteile der erzählten Romanwelt verbindliche künstlerische Gebot der symbolischen Verdichtung, welches das Kennzeichen eines anspruchsvollen Kunstwerks ist.

Bevor ich aber auf die schon zu Teil 4 meines Vortrags gehörenden Kriterien der symbolischen Figuren- bzw. Wirklichkeitsmodellierung in *Esra* eingehe, möchte ich noch einen anderen wichtigen Aspekt ansprechen, der eine Berücksichtigung von Thomas Manns Werk im Zusammenhang mit Billers Roman als legitim erscheinen lässt. Und zwar meine ich damit einen intertextuellen Hinweis, der sich in Kapitel 4

---

<sup>7</sup> Vgl. Klaus Kanzog: [Art.] Schlüsselliteratur, in: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Zweite Auflage, hg. von Werner Kohlschmidt und Paul Mohr, Band 3, Berlin und New York: de Gruyter 1977, S. 646–665; Gertrud Maria Rösch: Clavis Scientiae. Studien zum Verhältnis von Faktizität und Fiktionalität am Fall der Schlüsselliteratur, Tübingen: Niemeyer 2004.

<sup>8</sup> Im Forum der Homepage des Verlags Kiepenheuer & Witsch kann man unter dem Datum vom 16. Oktober 2003 in einer Zuschrift lesen, dass sich Billers „ehemalige Lebenspartnerin [...] wegen eindeutiger und klar zuordenbarer Darstellung bestimmter Sexualpraktiken in ihren Persönlichkeitsrechten verletzt [gefühl]“ habe. Es bleibt das Geheimnis des Verfassers dieser Zeilen, woher er seine Gewissheit hinsichtlich dieser von ihm monierten angeblich klaren Zuordenbarkeit bezieht.

von *Esra* findet. Dort wird ausgeführt, dass die weibliche Hauptfigur Esra den männlichen Ich-Erzähler gleich zu Beginn ihrer Partnerschaft bittet, er möge sie nie als Figur in einem seiner Texte auftreten lassen. Dann heißt es:

Es war für mich nicht einfach, mit Esras Angst vor dem geschriebenen Wort zu leben [...] Wahrscheinlich war sie wie die meisten Menschen: Sie wollte nicht sehen, wie ein anderer sie sah. Das respektierte ich – weil sie es war. Gleichzeitig fand ich ihre Panik fast unangenehm kleinbürgerlich. Ich mußte an den Skandal denken, den Thomas Manns erster Roman in seiner Heimatstadt Lübeck ausgelöst hatte, an die Wut der Lübecker auf ihn, die meinten, der Rest der Welt dürfe nicht wissen, wie es bei ihnen wirklich zuginge. Als ich während meines Studiums etwas darüber gelesen hatte, war ich natürlich auf der Seite Thomas Manns und der Freiheit der Literatur gewesen.<sup>9</sup>

Der Erzähler bezieht sich also bereits auf den ersten Seiten des Romans explizit auf die historische Rezeption der *Buddenbrooks*. Er gibt damit zu verstehen, dass er in Sachen der angesprochenen „Freiheit der Literatur“ in Thomas Mann einen mit der Autorität des Klassikers ausgestatteten Gewährsmann erblickt.

#### IV

Ich möchte nun darlegen, warum Billers Roman *Esra* die von ihm eingeforderte Kunstfreiheit zu Recht für sich in Anspruch nehmen kann. Natürlich kann man im Rahmen eines Vortrags nur einige allgemeine, summarische Hinweise geben, die ich unter den drei eingangs genannten Kategorien der Identitätsfindung durch Liebe (1.), des Verhältnisses von Identität und medial geprägter Lebenswirklichkeit (2.) und der immanenten Poetologie der Figurendarstellung (3.) behandeln will.

1. Der Roman thematisiert die gescheiterte Liebesbeziehung zwischen Adam – so heißt der männliche Protagonist im Text – und Esra. Ich weiß nicht, ob „Esra“ ein sprechender türkischer Name ist. Jedenfalls ist es im christlich-abendländischen Kulturkreis naheliegend, bei „Esra“ zunächst an das so betitelte Buch des *Alten Testaments* und dessen gleichnamigen Verfasser zu denken. Diese Assoziation führt unmittelbar ins Zentrum des Romans, weil der zu den Juden nach Jerusalem gesandte Priester und Schriftgelehrte Esra ein Mischehenverbot ausgesprochen und damit die Frage nach der Identität eines Volkes und seiner Angehörigen unter den Vorzeichen potenzieller multikultureller Vermischung gemäß dem Gesetz des Mose entschieden hat. Bevor die Romanthematik der Identitätsfindung durch Liebe oder Ehe in der in

---

<sup>9</sup> Maxim Biller: *Esra. Roman*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2003, S. 17.

ethnischer, kultureller und religiöser Hinsicht pluralistischen Welt unserer Gegenwart etwas genauer dargelegt wird, soll jedoch ein weiterer Aspekt der Namensgebung der Hauptpersonen beleuchtet werden. Bei Adam und Esra stellt sich natürlich auch eine ebenfalls durch die Bibel vermittelte Gedankenverbindung zu Adam und Eva her, womit eine symbolische Verdichtung des Paares zum Menschheitspaar schlechthin angedeutet wird. Schon dieses prototypische Menschheitspaar – das wissen wir alle – hatte eine nicht ganz unproblematische Liebesbeziehung. Man ist nicht ungestraft vom Baum der Erkenntnis.

Diese schwierige, das Liebespaar existenziell betreffende Suche nach Erkenntnis kommt primär durch die Mutterfiguren in den Roman hinein, die als freiwillig oder unfreiwillig in Anspruch genommene Ratgeberinnen ihrer Kinder fungieren. Dabei ist es kein Zufall, dass sowohl Adams als auch Esras Mutter betrogene Frauen sind: Es sei daran erinnert, dass das Wort „erkennen“ in der biblischen, auf den hebräischen Urtext zurückgehenden Diktion „cognoscere feminam“, also „(mit einer Frau) Geschlechtsverkehr haben“, bedeutet. Die beiden Mütter sind aber nicht nur von außer-ehelich erkennenden Ehemännern erkannte, sondern ihrerseits erkennende, mit problematischer Lebenserfahrung ausgestattete Romanfiguren. Das Thema der leidenschaftlichen und dennoch scheiternden Liebe, das spätestens seit Goethes *Werther* ein legitimes Thema der Literatur ist, wird durch die vier Generationen umfassende Figurenkonstellation des Romans leitmotivisch durchgeführt. Mittels des mehrdeutig dechiffrierbaren Oberbegriffs der Erkenntnis, der eine weite Bandbreite von körperlichem Begehren bis zum Lebensentwurf der vorrangig kognitiv begründeten persönlichen Identität aufweist, wird also in Billers Roman eine hohe semantisch-inhaltliche Komplexität des Handlungsgefüges erzeugt, die man – was ich hier nicht tun kann – in ihren vielfältigen Verästelungen weiter verfolgen könnte. Nur auf die raffinierte, das erzählte Romangeschehen tröstlich überdauernde Schlusspointe dieses Erkenntnismotivs möchte ich kurz aufmerksam machen, die darin besteht, dass Esras Großeltern sich Adam gegenüber als Mitglieder der Dönme zu erkennen geben, weil sie ihn ohne sein aktives Zutun erkannt haben.

Das Thema der gelingenden oder scheiternden individuellen Identitätsfindung durch Liebe oder zwischenmenschliche Begegnungen bleibt natürlich nicht auf Adam und Esra und deren Mutterfiguren beschränkt. Durch die Freunde und (ehemalige) Part-

ner, durch die Kinder Ayla und Stella und durch die Verwandten beiderseits erstreckt es sich in die Bereiche des Familiären, Gesellschaftlichen und Politischen hinein. Die Problematik der Subjektwerdung war – jenseits der Liebesbeziehung – schon die eigentliche Fragestellung des *Werther* gewesen. War es dort um die Verortung einer empfindsamen Seele in einer sowohl von engen bürgerlichen Verhältnissen als auch ständestaatlichen Schranken geprägten Gesellschaft gegangen, so werden in *Esra* die Selbstvergewisserungsprozesse eines jüdischen Intellektuellen in einer durch moderne Verkehrsmittel und Massenmedien klein gewordenen multikulturellen Welt thematisiert. Hier werden Affinitäten und (unüberbrückbare) Unterschiede von Lebensentwürfen verhandelt, die keineswegs nur individuell, sondern ethnisch, kulturell und religiös geprägt sind. Es geht um das Zusammenleben von Juden, Türken und Deutschen. Zur stets nur persönlich entscheidbaren, einem schwierigen Prozess der Güterabwägung unterworfenen Disposition stehen die Legitimität sozialer und kultureller Prägungsmuster und die Wahrheitsansprüche der jüdischen Religion, des Islam und des Christentums. Alle diese allgemeinen Fragen werden an den Romanfiguren in unterschiedlicher, miteinander korrespondierender oder einander widersprechender Form entwickelt. Der Ich-Erzähler des Romans *Esra* erfüllt also exakt die bereits zitierte Forderung Thomas Manns aus *Bilse und ich*, „jede Einzelheit zu perzipieren, die im literarischen Sinne charakteristisch ist, typisch bedeutsam ist, Perspektiven eröffnet, die Rasse, das Soziale, das Psychologische bezeichnet“.

2. Was die vielschichtige Thematik der unterschiedlichen bzw. multikulturellen Identität noch potenziert, ist der Diskurs über die Medien in Billers Roman. Hier ist zunächst die Ebene der Mediennutzung anzusprechen: Es werden Zeitungen, Zeitschriften und Bücher gelesen und das Fernsehgerät und der Videorecorder ausgiebig genutzt. Es wird telefoniert und es werden alte, für die Geschichte beider Familien aussagekräftige Photographien betrachtet. Die Medien sind aber keine neutralen Mittel der Nachrichtenübermittlung, sondern wirken in vielfältiger Form auf die handelnden Personen und deren konkrete Lebenswirklichkeit zurück. Das gilt nicht nur für jene Techniken der Informationsübertragung, mit denen die Romanfiguren direkt oder indirekt miteinander kommunizieren, sondern ausnahmslos für alle Medien: Esra wird als Hauptdarstellerin von *Fatmas Geschichte* hauptsächlich von gleichaltrigen Türkinnen auf der Straße erkannt und als Identifikationsfigur im Kampf gegen die Machtstrukturen in ihren Familien gewürdigt. Die Berichterstattung über die Ausein-

andersetzung der Türkei mit den Kurden im türkischen Auslandsfernsehen lösen den Streit über den Genozid an den Armeniern, Lales Tätlichkeit gegenüber Adam und damit das endgültige Scheitern einer Verständigung zwischen den beiden aus. Auch die gefährliche manipulative Macht der Medien wird dargestellt. So ist von den aufhetzenden Berichten gegen Lale und ihr Hotel in einem türkischen Massenblatt die Rede oder von dem im türkischen Fernsehen gesendeten, auch den Ich-Erzähler schockierenden Interview, in dem die Großeltern Kapanc ihre Tochter Lale schwer belasten.

Alle diese Beispiele der vielfältigen konkreten Einwirkungen der Medien auf die Realität zeigen, dass Medialität deshalb mit Identität unmittelbar zu tun hat, weil sie die Selbstwahrnehmung sowie die Wahrnehmung von Dritten und durch Dritte maßgeblich beeinflusst. Ich gehe nun einen Schritt weiter und möchte darlegen, dass Billers Roman auch die in ihm behandelten Bilder Esras und Texte Adams ausdrücklich als Medien thematisiert, mit denen die beiden Hauptfiguren sich ebenfalls keineswegs folgenlos der eigenen Identität wie der Identität ihrer Mitmenschen zu vergewissern versuchen. Hier ist zunächst die schon in Kapitel 3 angesprochene Erzählung Adams über Esras und Fridos Hochzeit und Esras Familie anzusprechen, welche die später eingegangene Beziehung zwischen den beiden Hauptpersonen von vornherein stark belastet. Lale fühlt sich darin nämlich auf eine so unfaire Weise porträtiert, dass sie Adam – so mutmaßt dieser jedenfalls – am liebsten öffentlich zur Rede gestellt und geohrfeigt hätte. Überdies behauptet sie, diese ihren Eltern in der Türkei zugespielte Erzählung habe deren zwischenzeitlich gereifte Versöhnungsbereitschaft zunichte gemacht und das ehemals gute Familienklima endgültig zerstört. Parallel zum Ich-Erzähler setzt sich auch Esra mit den ihr zu Gebote stehenden künstlerischen Mitteln mit ihrer direkten Lebenswelt auseinander. Berichtet wird von ihren nach der Scheidung vernichteten Ölbildern, die Eheszenen mit Frida dargestellt hatten. Noch wichtiger als diese Bilder sind jedoch ihre Computergraphiken, in denen sie bunte, fast immer schlecht endende Kindergeschichten für ihre Tochter, ein Stockholm-Bild zur Erinnerung an die Verleihung des alternativen Nobelpreises an ihre Mutter, insbesondere aber Gesprächssituationen und intime Szenen von ihr und Adam zeichnet, die ihren Partner zugleich irritieren und faszinieren. Es braucht nicht ausführlich dargelegt zu werden, dass sowohl Adams Erzählung als auch Esras Bilder und Graphiken als ernstzunehmende Versuche einer kunstmedialen Daseinsdeutung oder Le-

bensbewältigung zu betrachten sind, mit denen die Hauptfiguren über ihre eigene Rolle gegenüber ihren Verwandten oder Vertrauten reflektieren.

Wenn man aber diese in das Romangeschehen integrierten Kunstwerke als Medien der versuchten Identitätsfindung definieren kann, so ist es nur folgerichtig, den Roman selbst als ein solches Medium zu begreifen. In Kapitel 72 wird diese Medialität des Romantextes thematisiert. Der Ich-Erzähler berichtet von einem unfreiwilligen Treffen mit Esras Familie in einem Restaurant nach der etwa ein halbes Jahr zurückliegenden definitiven Trennung von Esra. Die gesamte Familie einschließlich Fridos und Thorbens blickt kurzzeitig wie erstarrt auf den von ihr bemerkten Adam, der im selben Augenblick denkt, dieses Tableau sei ein würdiger Gegenstand für eines der Bilder Esras. Die Gegenüberstellung von affektivem kollektivem Blick und individueller Reflexionsleistung darüber ist symptomatisch für das Verhältnis des Ich-Erzählers zu der von den Machtstrukturen ihrer Familie beherrschten Esra, die sich nur in der Filmfiktion von *Fatmas Geschichte* gegen diese Machtstrukturen behaupten und insofern ein solches, Distanz zum Bildgegenstand voraussetzendes Bild eben nicht zeichnen kann. Der Ich-Erzähler bringt aber aus leidvoller Erfahrung die Voraussetzung der Distanznahme zwischenzeitlich mit und ist deshalb in der Lage, ein derartiges Familienbild mittels seiner sprachkünstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten als Roman zu erstellen. Und so verwundert es nicht, dass er schon zu Beginn des angesprochenen Kapitels von einer ungewöhnlich produktiven Schaffensphase am Vormittag vor seinem Restaurantbesuch mit dem unbeabsichtigten Treffen erzählt. Damit kann er nur auf die beginnende Arbeit an *Esra* anspielen, weil er am Schluss des vorangegangenen Kapitels von der Löschung des vor einem halben Jahr geschriebenen, ihn mittlerweile unangenehm berührenden Abschiedsbriefes an Esra aus dem Computer und seiner angeblich definitiven emotionalen Verabschiedung von ihr berichtet hat.

Billers Roman erzählt also über das Erzählen. Damit erreicht er eine selbstreflexive, sich selbst bzw. die Literatur als Medium der Identitätsvergewisserung thematisierende Ebene.<sup>10</sup> Ein weiterer Aspekt dieser Selbstbezüglichkeit findet sich am Ende von Kapitel 17, wo zum ersten Mal von jenen Computergraphiken Esras die Rede ist,

---

<sup>10</sup> Vgl. Oliver Jahraus: *Literatur als Medium. Sinnkonstitution und Subjekterfahrung zwischen Bewußtsein und Kommunikation*, Weilerswist: Velbrück 2003.

die sie zusammen mit Adam abbilden. Danach gibt der Ich-Erzähler dem wohl chancenlosen Wunsch Ausdruck, eines der Bilder Esras möge für die Umschlaggestaltung seines eben im Entstehen begriffenen Romans Verwendung finden. Damit ließe sich zum ersten Mal ihre früher beiderseits oft erwogene Absicht realisieren, ein gemeinsames künstlerisches Projekt durchzuführen. Ist schon diese auf das materiale Substrat des Buchs sowie dessen Ausstattung bezogene Textpassage selbstreflexiv, so gilt das in noch höherem, den Romaninhalt betreffenden Maße für die folgenden Sätze, in denen zwei jener früher erwogenen Projekte skizziert werden. Wenn von einem pornographischen Buch mit deftigen Illustrationen Esras oder von einem für sie verfassten Drehbuch zu einem französischen Liebesfilm mit schwachen Männern und unwiderstehlich schön verlierender Liebe die Rede ist, dann paraphrasieren diese Sätze in ironischer Brechung das Thema des Romangeschehens und stehen somit in einem infratextuellen Kommentierungsverhältnis zum Gesamttext. Billers Roman ist also ein selbstreflexives Medium der Selbst- und Fremddarstellung und begreift sich als ein solches Medium, das den in ihm virtuos entfalteten Mediendiskurs nicht nur auf der Handlungsebene lokalisiert, sondern darüber hinaus die eigene Funktion der Medialität des Sprachspiels thematisiert und reflektiert. Der Umstand, dass Billers Roman sich selbst zum Gegenstand der literarischen Urteilsbildung macht, begründet eine kategoriale Distanz zur üblichen Medienberichterstattung, die sich als wertneutrale Reportage des tatsächlich Vorgefallenen präsentiert, und etabliert den auch von Thomas Mann festgehaltenen grundsätzlichen Unterschied zwischen autonomer Kunst und Lebenswirklichkeit.

3. Ich will im Folgenden einen weiteren Strang der selbstreflexiven Medialität von Billers Roman, der die immanente Poetologie der Figurendarstellung betrifft, exemplarisch herausgreifen und detailliert mit Zitaten belegen. Von einer immanenten Poetologie spricht man, wenn literarische Texte selbst direkt oder indirekt über ihre künstlerische Funktion oder ihre ästhetische Struktur Auskunft erteilen. In diesem Sinne werden die in *Esra* porträtierten Figuren nicht nur einfach dargestellt, sondern von aufschlussreichen Figurenreden oder Erzählerkommentaren begleitet, die wie in *Bilse und ich* das Verhältnis von Realität und Fiktion behandeln. Bei dem am Ende des dritten Teils meines Vortrags mitgeteilten Zitat über Thomas Mann und dessen *Buddenbrooks* in *Esra* ist schon klar geworden, dass der Roman gleich zu Beginn über den Wunsch der titelgebenden Figur informiert, nicht Gegenstand eines literari-

schen Textes werden zu wollen. Der Ich-Erzähler will Esra diesen Wunsch ausreden und verheddert sich im Gespräch darüber in einen unaufgelösten Widerspruch. Einerseits nämlich versucht er seine Partnerin von dem Irrtum zu kurieren, dass dichterische Werke grundsätzlich nur erfundene Charaktere enthielten. „;Glaubst Du, da ist alles ausgedacht?“ (S. 15)<sup>11</sup> fragt er und möchte damit signalisieren, dass der Rückgriff auf lebende Personen in der Literatur keine Seltenheit sei. Andererseits weiß er mit Esras Einwand, seine früher veröffentlichte Geschichte über ihre Hochzeit und ihre Mutter habe viel Unfrieden gestiftet, nicht produktiv umzugehen: „;Das mit meiner Mutter damals – das war nicht schön ...' / ,Esra! Esra ... Das ist eine Geschichte. Das ist alles nur ausgedacht.' / ,Vorhin hast du was anderes gesagt“ (S. 16). Darauf vermag er keine konstruktive Antwort zu geben, die seinen Widerspruch wirklich auflösen oder wenigstens erklären würde. Gleich danach folgt die Passage über Thomas Mann und die *Buddenbrooks*.

Durch die in das Romangeschehen integrierte Erzählung Adams und die Auseinandersetzung der beiden Hauptpersonen darüber ist die Medialität der Literatur und deren reflexive Kraft der Figurendarstellung selbst Erzählgegenstand geworden. Später wird die Erzählung über Esras Familie mit folgenden Worten erneut aufgegriffen:

Ich hatte die meisten Details von Frido, aus der Zeit, als wir noch Freunde waren, und auf Fridos und Esras Hochzeit hatte ich mit eigenen Augen beobachten können, was Lale für ein Mensch war und wie sie ihre Familie beherrschte. In der Erzählung hatte ich Lale darum als eine böse, dunkle Frau beschrieben, ich hatte die ganze Mafiageschichte ein bißchen größer und gefährlicher gemacht, als sie war, und vielleicht hätte ich mir auch die eine oder andere Bemerkung über Lales äußere Erscheinung sparen können. Und trotzdem begriff ich ihre Wut nicht [...], denn sie, die nie studieren konnte, liebte Bücher und Zeitungen und alles, was mit dem geschriebenen Wort zusammenhing (S. 75 f.).

Hier sind die vom Ich-Erzähler verwendeten wirklichkeitstranszendierenden literarischen Strategien zu beachten. Die Matriarchin Lale mutiert zur dämonischen Figur, deren Äußeres auf Kosten des Taktgefühls zugunsten einer poetischen Darstellungsabsicht stilisiert wurde, und der Bezug zur Unterwelt ist vermutlich mit der Absicht der Spannungssteigerung oder im Interesse einer idealtypischen Zuspitzung des Generationenkonflikts zwischen der Matriarchin und ihren Eltern dramatisiert worden. Insgesamt demonstriert diese Passage, dass Adams Erzählung wie alle

---

<sup>11</sup> Dieser Fundstellenhinweis und alle folgenden Seitenangaben im Haupttext beziehen sich auf: Maxim Biller: Esra (wie Anm. 9).



Spielarten anspruchsvoller Dichtung nicht einfach Wirklichkeit reproduziert, sondern Personen und Zustände mittels eines künstlerischen Gestaltungsverfahrens überhöht.

Im weiteren Verlauf des Romans scheint kurzfristig eine Annäherung der Standpunkte von Lale und Adam möglich zu sein. Nach der Verleihung des alternativen Nobelpreises meint Lale nämlich während der Besichtigung des Museums der Nobelstiftung plötzlich, sie hätten Adam zur Preisverleihung mitnehmen sollen. Veranlasst wird diese Äußerung durch die im Museum ausgestellte Schreibmaschine von Isaac B. Singer. Lale, die durch die Umstände des ihr zu Ehren veranstalteten feierlichen Zeremoniells versöhnlich gestimmt ist, sagt zu ihrer Tochter, diese Schreibmaschine hätte Adam gewiss interessiert, und fährt fort: „Weißt du [...], diese Schriftsteller haben gar keine Kontrolle über sich. Meistens wissen sie überhaupt nicht, warum sie das schreiben, was sie schreiben.“ / Wenn man eine Schreibmaschine wie Isaac Bashevis Singer hat, dachte Esra, ist es bestimmt so“ (S. 85). In der Figurenrede Lales kommt der bis in die Antike zurückführbare Dichtertyp des *Poeta vates*, also des prophetischen, von einer göttlichen Wahrheit inspirierten Sängers zum Vorschein, der wegen seines realitätstranszendierenden Verkündigungsauftrags nicht am engen Maßstab bürgerlicher Gesetze gemessen werden darf. Zumindest hier räumt Lale also ihrem potenziellen Schwiegersohn Adam die poetische Lizenz zur Schaffung autonomer Kunstwerke mit symbolisch überhöhter Figurengestaltung ein. Dass dies im Ausstrahlungsbereich der „lebenden[n] Schreibmaschine“ des „Mystiker[s]“ Singer (S. 85) geschieht, ist natürlich keineswegs zufällig, weil damit auf dessen dichterische Gestaltung der wirklichkeitsprägenden Kraft kabbalistischer Traditionen und im Hinblick auf Esra konkret auf die Problematik ihrer persönlichen (jüdischen) Identität angespielt wird: Esra berichtet nämlich Adam später, sie habe damals erwogen, ihre Mutter mit der Frage nach ihrer Zugehörigkeit zu den Dönme zu konfrontieren.

Schließlich gibt es im Roman ein Blindmotiv zur immanenten Poetologie der Figurendarstellung. Berichtet wird, wie die beiden Protagonisten Computergraphiken Esras betrachten, die sie in intimen Situationen zeigen, und wie erregt der Ich-Erzähler auf diese medialen Spiegelungen der paarweisen Identitätsabbildung reagiert:

Bei den Bildern, die ich nun zu sehen bekam, stockte mir der Atem [...] Nur auf einem der Bilder lagen sie einfach nebeneinander im Bett, sie sah abwesend zum Fenster hin-

aus, und er blickte sie von der Seite an. Plötzlich konnte ich verstehen, warum Esra eine solche Angst davor hatte, in einer meiner Geschichten vorzukommen (S. 144).

Bezüglich des letzten Satzes ist deshalb von einem Blindmotiv – und, nebenbei bemerkt, zugleich von einem Aspekt des vorher angesprochenen Erkenntnismotivs – zu sprechen, weil er im Roman an keiner Stelle wieder aufgegriffen oder gar vertieft wird. Adams Erkenntnis wird weder hinsichtlich ihrer Gründe noch hinsichtlich ihrer konkreten Beschaffenheit genauer spezifiziert.

Die letzte Passage, auf die ich in diesem Kontext aufmerksam machen möchte, findet sich gegen Ende des Romans. Adam und Esra haben bereits definitiv miteinander gebrochen, aber Adam kann sich innerlich nicht von seiner ehemaligen Geliebten lösen. Er ist auf Lesereisen unterwegs, weil sein Roman erschienen ist, fühlt sich aber chronisch unausgeglichen und gereizt. Besonders anstrengend findet er die Einladungen im Anschluss an die Lesungen und die dabei offenbar obligatorischen Gespräche:

Am wenigsten mochte ich es, wenn sie sich erkundigten, wieviel der Roman mit meinem eigenen Leben zu tun habe und ob ich auch eine Tochter hätte. Das war so, als hätten sie von mir wissen wollen, ob ich – wie der Held des Romans – auch schon mal daran gedacht hätte, Stella zu vergewaltigen und umzubringen. Ich sagte sehr höflich, das Leben und das, was man beim Schreiben daraus macht, seien wie Zwillinge, die bei ihrer Geburt auseinandergerissen wurden, oder dachte mir anderen ähnlichen Unsinn aus. Daß ich das nicht ernst meinte, merkten sie beinah [sic!] immer und sagten danach gar nichts mehr (S. 186).

Interessanter noch als der hier betonte kategoriale Unterschied zwischen Leben und Schreiben ist der Umstand, dass sich der Ich-Erzähler an dieser Stelle im Prinzip genau desselben Arguments bedient wie Thomas Mann. Wenn das Publikum scheinheilig nach Übereinstimmungen zwischen der Romanfigur und dem empirischen Autor fragt, um daraus weiterreichende Rückschlüsse auf dessen Leben und Empfinden ziehen zu können, dann hält es sich – um es nochmals mit *Bilse und ich* zu sagen – trotz aller Beseelung dieser Autorfigur aufgrund einiger „Äußerlichkeiten“ mit dem lebenden Vorbild „für berechtigt [...], auch alles Übrige für ‚wahr‘, anekdotisch, kolportiert, für Ausplauderei und sensationellen Klatsch zu nehmen, – und der Skandal ist da“.

Zur immanenten Poetologie der Figurendarstellung lässt sich also festhalten, dass in Billers Roman nicht einfach Personen auftreten oder mit Erzählerkommentaren bedacht werden, sondern dass die im Spannungsfeld zwischen Realität und Dichtung

angesiedelte Darstellung dieser Personen selbst reflektiert und zum kontrovers diskutierten Erzählgegenstand wird. Dabei spielt es keine Rolle, dass der Ich-Erzähler kein schlüssiges Konzept der künstlerischen Realitätstranszendierung vorlegt oder seine mündlichen, von einem zudringlichen Hörerkreis erzwungenen Auslassungen darüber ausdrücklich als „Unsinn“ charakterisiert. Es ist nicht die Aufgabe der Kunst, logisch widerspruchsfreie Konzepte zu entwickeln. Im Gegenteil dazu arbeitet die Kunst seit dem Beginn der Moderne eher an (wissenschaftskritischen) Strategien der Verweigerung rationaler Aussagen oder kohärenter Sinnstiftungen. Wenn in *Esra* aber die Figurendarstellung auf die eben dokumentierte Weise kultiviert wird, dann erweist sich die Annahme, in diesen Roman seien lebende Vorbilder mit Wiedererkennungszweck abkonterfeit worden, als illegitime Verkürzung eines wesentlich komplexeren Sachverhalts. Der Roman reflektiert nämlich den Umstand, dass *Figurendarstellung* ein primär poetisch zu begründender Schöpfungsakt der *Figurenherstellung* ist und dass er als Reflexionsmedium der mittels dieser Figurenherstellung erzeugten Identitätsvergewisserung fungiert. Eine angemessene Rezeption von Billers Roman muss diesem Umstand Rechnung tragen und die Artifizialität seiner Figuren respektieren.

## V

In seiner anregenden, sowohl juristische als auch ästhetische Sachverhalte berücksichtigenden Studie zur anhaltenden Auseinandersetzung um Billers *Esra* betont Bernhard von Becker, man werde „eine fundierte Aussage zur Schöpfungshöhe“ dieses Romans und damit zu dessen Anspruch auf die vom Bundesverfassungsgericht für Kunstwerke vorgeschriebene kunstspezifische Betrachtung „erst machen können, wenn man dessen [...] Strukturen und Stilmittel herausgearbeitet hat“.<sup>12</sup> Es ist evident, dass die von mir mitgeteilten Ergebnisse über den Rang vorläufiger Erkundungen der ästhetischen Qualität von Billers Roman nicht hinausgelangen. Dennoch sind sie ausreichend, um diesem Text den Status eines autonomen Werks zuerkennen zu können, das mittels einer genuin poetischen Wirklichkeitsmodellierung eine hochkomplexe literarische Struktur ausbildet.

---

<sup>12</sup> Bernhard von Becker: *Fiktion und Wirklichkeit im Roman. Der Schlüsselprozess um das Buch „Esra“*. Ein Essay, Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 103. Ich danke Herrn Jochen Neumeyer (Berlin) herzlich für den Hinweis auf diese Publikation.

Ich habe diese poetische Wirklichkeitsmodellierung in dreifacher Hinsicht analysiert: Erstens wurde anhand eines Aufrisses der Thematik der Identitätsfindung durch Liebe gezeigt, dass der Roman die Problematik von menschlicher Nähe und Identität in einer multikulturellen Welt entfaltet. Allein schon angesichts dieser souverän durchgeführten Thematik ist es nicht nachvollziehbar, weshalb der Roman nur als Rachezug gegen lebende Zeitgenossen wahrgenommen und damit auf dasselbe Niveau wie Dieter Bohlens Machwerke herabgewürdigt wird. Zweitens wurde durch die Erörterung des Mediendiskurses und der virtuos verhandelten Problematik des Verhältnisses von Medialität und Identität dargelegt, dass *Esra* nicht nur alle in ihm behandelten Kunstwerke, sondern auch sich selbst als Erzählmedium und als Medium der Identitätsfindung reflektiert und damit eine kategoriale Differenz zwischen sich und der alltäglichen Medienberichterstattung statuiert, die von der bisherigen Rechtsprechung nicht hinreichend zur Kenntnis genommen wurde. Drittens wurde die immanente Poetologie der Figurendarstellung verfolgt und demonstriert, dass der Text eine Vielzahl von raffiniert inszenierten und miteinander kommunizierenden Signalen aussendet, die es einem gebildeten, mit der Ästhetik- und der Polyvalenzkonvention vertrauten Leserkreis geradezu verbieten, die durch den Roman erzeugten Kunstfiguren kurzschlüssig auf lebende Vorbilder zu beziehen. Es liegt nicht im Verantwortungsbereich des Autors, wenn solche Textsignale nicht angemessen dechiffriert werden (können). Wer aber die Einladung ausschlägt, ins Land der Dichtung zu gehen, sollte – das hat bereits Goethe in seinem an den Beginn dieses Vortrags gestellten, eindringlich beschwörenden Motto zu den *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans* unmissverständlich zum Ausdruck gebracht – nicht mit dem Anspruch auf Kompetenz über literarische Werke urteilen dürfen.

Schließlich habe ich viertens noch ein weiteres Argument zugunsten meiner Überzeugung aufzubieten, dass die bislang dominierende öffentliche und juristische Wahrnehmung der Qualität des von Biller geschaffenen autonomen Romankunstwerks nicht gerecht wird: die Autorität Thomas Manns nämlich. Es ist im Verlauf meiner Ausführungen klar geworden, dass Thomas Mann in *Bilse und ich* nicht nur eine Vielzahl von Aussagen getroffen hat, die für den Fall *Esra* unmittelbar einschlägig sind, sondern dass er darüber hinaus für das gerichtliche Verbot von Billers Roman kein Verständnis aufgebracht hätte. Gewiss wäre ihm als feinem, nach Nuancierung

und Sublimierung trachtenden spätbürgerlichen Humanisten Manches an *Esra* problematisch erschienen. Dennoch hätte der Verfasser der *Buddenbrooks* wie sein Vorbild Goethe, der sich im Übrigen ebenfalls dem heute ungläubiges Staunen auslösenden Vorwurf ausgesetzt sah, mit dem *Werther* einen reißerischen Schlüsselroman vom Zaun gebrochen zu haben,<sup>13</sup> die hochrangige literarische Qualität von Billers Roman im Allgemeinen und der dortigen Figurencharakteristik im Besonderen zweifellos anerkannt. Als Gutachter in den Prozessen um Billers Roman hätte Thomas Mann den Gerichten mit seinen bereits zitierten Worten bedeutet, dass „die Durchdringung und Erfüllung des Stoffes mit dem, was des Dichters ist, [...] den Stoff zu seinem Eigentum [macht], auf das, seiner innersten Meinung nach, niemand die Hand legen darf“. Insofern beruft sich der Ich-Erzähler in *Esra* bei seinem oben angeführten romanimmanenten Plädoyer für die Freiheit der Literatur in Kapitel 4 zu Recht auf Thomas Mann.

Ein Punkt muss allerdings angeführt werden, der Thomas Mann nicht gefallen hätte. Am Ende der Erstauflage von *Esra* findet man folgenden paratextuellen Hinweis: „*Sämtliche Figuren und Handlungen dieses Romans sind frei erfunden. Alle Ähnlichkeiten mit Lebenden und Verstorbenen sind deshalb rein zufällig und nicht beabsichtigt*“ (S. 216). Die Kursivierung dieses Hinweises zeigt möglicherweise an, dass er nicht vom Autor selbst, sondern vom Verlag stammt. Wie auch immer – Thomas Mann hätte dieses wenig überzeugende Versteckspiel nicht für gut befunden. In seinem zu Beginn meines Vortrags angesprochenen, den Bilse-Komplex einleitenden *Nachwort* im *Morgenblatt der Lübeckischen Anzeigen* vom 7. November 1905 ist zu lesen, er hätte seinen Kollegen Dose „durchaus nicht in [seiner] Behauptung [...] unterstützen können, wenn ein Dichter lebende Personen zeichne, so geschehe das unbewußt. Ich habe, als ich *Buddenbrooks* schrieb, mit vollem Bewußtsein auf die Wirklichkeiten geblickt, nach denen ich, aus Eigenem hinzufügend, meine Arbeit gestaltete“.<sup>14</sup> Der produktive, sein künstlerisches Metier beherrschende Dichter brauche keineswegs zu leugnen, von lebenden Vorbildern inspiriert worden zu sein. Insofern ist es zu begrüßen, dass die spätere, im Verlauf der juristischen Auseinandersetzungen zeitweilig mit Textauslassungen ausgelieferte Fassung von *Esra* eine Vorbemer-

---

<sup>13</sup> Vgl. Rösch 2004 (wie Anm. 7), S. 110–134 (zu *Werther*) u. 202–215 (zu *Buddenbrooks*).

<sup>14</sup> Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Band 14/1 (wie Anm. 4), S. 88.

kung enthält, welche die Entstehungsbedingungen dieses Romans glaubwürdiger referiert als der zuvor verwendete Paratext:

*Die fiktiven Figuren dieses Romans sind angeregt durch reale Personen, aber nicht mit ihnen identisch. Die Handlung dieses Romans ist nicht die dokumentarische Darstellung tatsächlicher Vorgänge. Darum erhebt dieser Roman keinesfalls den Anspruch, die geschilderten Vorgänge könnten wahr sein oder sich so zugetragen haben (S. 8).*

Mit diesen Sätzen, die programmatisch zwischen der Erlebnisgrundlage der schöpferischen Praxis und deren Erzeugung einer symbolisch verdichteten erzählten Welt unterscheiden, hat Biller auch poetologisch das hohe ästhetische Niveau seines Romans angemessen zum Ausdruck gebracht und sich damit ohne Abstriche der Argumentation seines Gewährsmannes Thomas Mann angeschlossen.

Es ist also weder nach Thomas Manns noch nach Billers Ansicht entscheidend, ob sich lebende Vorbilder in einem literarischen Werk erkennen *können*. Auch der Bundesgerichtshof hat dies in seinem am 21. Juni 2005 verkündeten Urteil<sup>15</sup> ausdrücklich betont und stattdessen festgehalten, dass eine Betrachtung des Romans und seiner Figuren gemäß der vom Grundgesetz garantierten Kunstfreiheit nach „kunspezifischen Gesichtspunkten“ (S. 14) erfolgen und dabei festgestellt werden muss,

ob und inwieweit das „Abbild“ gegenüber dem „Urbild“ durch die künstlerische Gestaltung des Stoffs und seine Ein- und Unterordnung in den Gesamtorganismus des Kunstwerks so verselbständigt erscheint, daß das Individuelle, Persönlich-Intime zugunsten des Allgemeinen, Zeichenhaften der „Figur“ objektiviert ist [...] Die Kunstfreiheit wird um so eher Vorrang beanspruchen können, je mehr die Darstellungen des Urbildes künstlerisch gestaltet und in die Gesamtkonzeption des Kunstwerks eingebettet sind (S. 14).

Dennoch gelangt der Bundesgerichtshof zu der Ansicht, dass „der Autor [...] mit den Figuren Esra und Lale keine gegenüber dem Urbild der Klägerinnen verselbständigten Kunstfiguren geschaffen“ hat, weil seines Erachtens „die tatsächlich nachprüfbaren Merkmale der Romanfiguren [...], die sich mit Merkmalen der Klägerinnen decken, [...] zahlreich und so charakteristisch [sind], daß daneben die vorhandenen Unterschiede zurücktreten. Mittel künstlerischer Verfremdung fehlen“ (S. 14 u.15).

Wie bitte – Mittel künstlerischer Verfremdung fehlen? Der Respekt vor dem Bundesgerichtshof verbietet mir zu sagen, was ich über seine Romanlektüre denke. Ich

---

<sup>15</sup> Das Urteil des Bundesgerichtshofs (VI ZR 122/04) ist zugänglich unter der URL: <<http://juris.bundesgerichtshof.de/cgi-bin/rechtsprechung/document.py?Gericht=bgh&Art=pm&Datum=2005-6&nr=33456&linked=urt&Blank=1&file=dokument.pdf>> und wird im Haupttext nach dieser Version zitiert.

möchte hier auch nicht auf die Zirkularität und „immanente Widersprüchlichkeit der Argumentation“ seines Urteils eingehen, die Bernhard von Becker diagnostiziert hat<sup>16</sup> und die in der unter dem Titel *Über 100 Namen gegen 100.000 Euro* kursierenden Solidaritätsadresse für Biller mit der paradoxen Sentenz ausgedrückt werden, *Esra* sei „verboten: erstens, weil die Klägerinnen darin vorkommen. Und zweitens, weil sie es gar nicht sind“. <sup>17</sup> Darauf hingewiesen sei allerdings auf den unbefriedigenden Umstand, dass der Bundesgerichtshof einem Argument tragende Bedeutung für sein Urteil beimisst, dessen Legitimität Thomas Mann schon vor 100 Jahren – und ihm folgend der Ich-Erzähler von *Esra* in der zitierten Szene über die naseweisen, Leben und Literatur fälschlicherweise kurzschließenden Fragen einiger Zuhörer im Anschluss an seine Lesungen – energisch bestritten haben:

Da der Autor durch die zahlreichen Details aus dem Leben der Klägerinnen beim Leser den Eindruck erweckt, er liefere ein Porträt, wirkt sich die Hinzufügung unwahrer negativer oder bloßstellender Tatsachen besonders nachteilig aus. Der Leser wird die Schilderungen wegen der sonst verfolgten Tatsachengenauigkeit mit realen Einzelheiten aus dem Leben der Klägerinnen gleichsetzen (S. 16).

Der Bundesgerichtshof konstruiert also eine Leserschaft, die Thomas Mann als skandalsüchtig bezeichnet und der Ich-Erzähler in *Esra* als unerwünschtes Auditorium ausdrücklich zurückgewiesen haben. Eine solche Konstruktion vermag jedoch auch deshalb nicht zu überzeugen, weil sie an den ursprünglich gegebenen realen Rezeptionsbedingungen des Romans vorbeigeht. Wäre die nicht vom Autor zu verantwortende Klageerhebung unterblieben, so hätte die Wirkung des Romans bei einer Auflage von einigen Tausend Exemplaren und einem Ladenpreis von etwa 20 Euro jenen im Vergleich zur Reichweite der Massenmedien kleinen Leserkreis nicht überschritten, der literarisch interessiert ist und über die Bildungsvoraussetzungen zur adäquaten Lektüre eines fiktionalen Textes verfügt.

Man misst den Bundesgerichtshof lediglich an seinen eigenen Vorgaben, wenn man fragt, ob er Billers Roman nach „kunspezifischen Gesichtspunkten“ beurteilt hat. Ich vermag die konkrete Berücksichtigung solcher theoretisch konzederter Gesichtspunkte in seinem Urteil nicht zu erkennen. Im Gegenteil: Da er dem Autor das Streben nach „Tatsachengenauigkeit“ unterstellt, legt er eine Deutung von *Esra* als

<sup>16</sup> Vgl. von Becker 2006 (wie Anm. 12), S. 75–82, Zitat: S. 80.

<sup>17</sup> Diese gemäß ihrem Titel von über 100 Autoren, Schauspielern, Verlegern und Künstlern unterzeichnete und insofern eine erstaunlich breite symbolische Unterstützung für Biller bekundende Solidaritätsadresse ist zugänglich unter der URL: <<http://www.kehayoff.com/gegenwaertig>>.

Schlüsselroman mit enthüllender Absicht nahe. Dass diese Lesart des äußerst elaborierten, sich komplexer Mittel der künstlerischen Wirklichkeits- und Figurenmodellierung bedienenden Romans auf einer unzulässigen Verengung des Blickwinkels beruht, dürften die Ausführungen im vierten Teil meines Vortrags mit hinreichender Deutlichkeit gezeigt haben. Darüber hinaus gibt es ein probates, relativ einfach anwendbares Mittel, um eine solche Lesart unwiderlegbar zurückzuweisen: Zieht man die verbindlichen, von Klaus Kanzog vorgelegten Definitionsmerkmale heran, dass „ohne den ‚Schlüssel‘ [...] das Grundverständnis eines [Schlüsselwerks] blockiert [bleibt]“ und dass dessen „fiktional[e] Charakter [...] in Textkonstellationen [liegt], deren konkreter Realitätsbezug nicht erlöschen *darf*“, <sup>18</sup> dann wird aus diesen definitorischen Prämissen mit zwingender Notwendigkeit ersichtlich, dass *Esra* kein Schlüsseltext sein kann. Das Telos dieses Romans, dessen Sinnpotenzial und die von ihm als Gesamttext bereitgestellte Botschaft sind von der Kenntnis der Klägerinnen und ihrer persönlichen Eigenschaften sowie Lebensumstände gänzlich unabhängig. Natürlich können sich unter der Voraussetzung dieser Kenntnis bei der Textlektüre andere Assoziationen einstellen als ohne sie. Dabei handelt es sich aber definitiv nur um akzidenzielle, der Substanz des Werks äußerliche Bedeutungszumessungen, die das von Kanzog festgehaltene Grundverständnis des Romans völlig unberührt lassen. Niemand wird allen Ernstes behaupten können, dass er den Kerngehalt von Billers *Esra* nicht verstehen kann, weil er mit dem Privatleben der konkreten Vorbilder der dort agierenden Hauptpersonen nicht vertraut ist.

So wie man weder Charlotte Buff noch Johann Christian Kestner noch Carl Wilhelm Jerusalem seinerzeit kennen musste oder heute kennen muss, um die Zentralthematik von Goethes *Werther* begreifen zu können, so erweitert auch die Vertrautheit mit solchen personenbezogenen Realien das Textverständnis von Billers Roman um keine einzige qualitativ neue Sinnschicht. Noch etwa 40 Jahre nach der Erstauflage des *Werther* gab Goethe im *Dreizehnten Buch* von *Dichtung und Wahrheit* seiner Verärgerung darüber Ausdruck, dass sich die Zeitgenossen weniger für seinen Roman, als für die Frage nach dessen lebenden Vorbildern interessiert hätten. Thomas Mann ist ihm in *Bilse und ich* mit gleichlautenden Klagen gefolgt. Wie man sieht, steht die auf den Verfasser der *Buddenbrooks* rekurrierende Forderung Billers nach Freiheit der Literatur in einer langen, höchst reputablen literaturgeschichtlichen Tradi-

---

<sup>18</sup> Kanzog 1977 (wie Anm. 7), S. 646, Hervorhebung von Kanzog.



tion. Der individuelle Schmerz der Klägerinnen gegen *Esra* verdient menschliches Mitgefühl, weil er subjektiv verständlich und insofern nachvollziehbar ist. Sachlich gerechtfertigt ist er jedoch nicht. Wenn sie Goethe, Thomas Mann und Maxim Biller in das Land der Dichtung folgen und sich nicht positivistisch an die Oberfläche des zu Unrecht beanstandeten Textes klammern würden, müssten sie einsehen, dass die komprimierte symbolische Dichte von Billers Roman eine immense Assimilierungskraft erreicht, die alle in ihm verarbeiteten Realitätspartikel ihrer individuellen Dimensionen entkleidet und zu Elementen einer übergeordneten, uns alle betreffenden künstlerischen Wahrheit verwandelt: Wir alle sind Esra, Lale und Adam. Wir bitten das Bundesverfassungsgericht, dass es sich dieser Einsicht nicht verschließt.