

Es gehört heute zum konventionellen Wissen der qualitativen Methoden in der empirischen Sozialforschung, daß der Interpret ein Erzähler ist.¹ Das hängt mit der ethnographischen Orientierung der postpositivistischen Sozialwissenschaften insgesamt zusammen. Danach sperrt sich ein neues Bewußtsein von der Unbekanntheit des Objekts allen projektiven Begriffsbildungen, die im Anderen im Zweifelsfall nur das Eigene zu entdecken vermögen.² Das betrifft nicht zuletzt den Begriff des Erklärens selbst, der nicht mehr in der Manier idealer Setzung, sondern nur noch im forschungspraktischen Vollzug bestimmt werden kann.³ Es handelt sich daher weniger um eine konstruktivistische denn um eine pragmatistische Wende im Wissenschaftsverständnis. Was der Ethnograph aus dem Feld mitbringt, sind Geschichten darüber, wie in dem berichteten Fall Umstände, Zwecke und Zufälle zusammenkommen.⁴ Insofern vermittelt die narrative Form behavioristische, intentionalistische und kontextualistische Handlungstheorien, als eine Erzählung immer ein Subjekt einführt, das mit seinem Willen auf bestimmte Bedingungen trifft und sich in ein eigenartiges Geschehen verwickelt sieht.⁵ So enthalten Erzählungen die Botschaft, dass im Leben, das wir alle für so vertraut und einfach halten, im Grunde eine instabile und unvollständige Kausalität herrscht. Erzählend suchen wir eine Antwort auf solch quälende Fragen: Was ist aus uns geworden? Was ist uns geschehen? Wie konnte es soweit kommen?

Auch wenn Soziologen erzählen, so tun sie dies doch auf eine bestimmte Weise, was sie von anderen disziplinären Erzählweisen in den Wissenschaften vom Menschen unterscheidet. So wie Ethnologen eher Rätselerzählungen aus unvollständiger Informationslage bevorzugen (etwa die Rätsel des trobriandischen Kulatausches oder des balinesischen Hahnenkampfes) und Historiker mehr die Novellenform lieben, die sich um eine

»unerhörte Begebenheit« (Goethe) dreht (beispielsweise die verschiedenen Darstellungen der Französischen Revolution oder der Gründung des Deutschen Reiches), pflegen soziologische Erzählungen häufig die narrative Form des Porträts.⁶ Dabei steht nicht ein merkwürdiger Sachverhalt oder ein plötzliches Ereignis im Zentrum, sondern die Unergründlichkeit eines historischen Individuums. Damit kann eine Person, eine Gruppe, eine Organisation oder eine ganze Gesellschaft gemeint sein. Alleinige Voraussetzung ist die Unterstellung eines unzerlegbaren Kerns, der einem individuierten Handlungssystem eine Wiedererkennbarkeit und Wiedererlebbarkeit in der Zeit sichert. Das Porträt stellt das Individuum in seine Welt und schildert die Bezüge seiner Auffassungen und Überzeugungen. Die Darstellung zielt auf ein Grundmotiv, das als zuerst und zuletzt Entscheidendes die Aspektstruktur des Gegebenen zusammenfaßt. Darin wird die Bewegung der alltäglichen Lebensführung still gestellt und auf ein durchgängiges Muster reduziert. Was auch immer passiert, am Ende setzt sich durch, was von Anfang an klar war. Dadurch gewinnt das porträtierte Individuum schnell den Charakter eines geprägten Typs. Um eine Möglichkeit des Denkens, Fühlens, Wollens und Handels herauszustellen, wird eine Einheit zu verstärktem und übertriebenem Ausdruck gebracht, die als Grund einer Vielgestaltigkeit von Äußerungen aufgefaßt wird. Jedes Porträt beruht auf der Vorstellung einer verborgenen Generativität, die sich in der inneren Notwendigkeit, symbolischen Gesetzlichkeit oder überzufälligen Harmonie einer Gestalt zu erkennen gibt.⁷

Die soziologische Poetik⁸ sieht allerdings genau besehen verschiedene Formen der narrativen Porträts vor. Es gibt das rein typologische Porträt, das eine Lebensweise im systematischen Bezug auf andere Lebensweisen beschreibt. Daneben findet sich das panoramatische Porträt, das den einzelnen Fall in die Gesamtheit eines gesellschaftlichen Kosmos projiziert. Schließlich kann man davon die Form des analytischen Porträts

unterscheiden, das in den Zufälligkeiten einer Lebensgeschichte die Gesetze einer seelischen Form entdecken will. Diese Formen sollen im Folgenden an den Beispielen von Pierre Bourdieu, Studs Terkel und Sigmund Freud etwas eingehender betrachtet werden. Dabei wird sich zeigen, dass jede dieser poetischen Formen bestimmte Vorstellungen über die Bildung von Individualität und den Aufbau von Gesellschaft impliziert.

I

Die Form des typologischen Porträts ist mit einem Blick daran zu erkennen, dass von vorneherein die nicht-substituierbaren Einzelheiten des Falls getilgt sind. Man versucht nicht, im Durchgang durch einen einzelnen Fall, sondern im direkten verallgemeinerten Zugriff die Lebensweise des Bourgeois⁹ oder der Arbeiteraristokratie¹⁰ zu rekonstruieren. Dem unterliegt freilich die stille Annahme eines Kollektivbegriffs der Individualität, der sich im gedachten Bezug auf einen bestimmten Komplex seelischer Qualitäten, formender Ideen und leitender Interessen ergibt. Wenn, wie in der Sprache der frühen Soziologie, vom Kollektivsingular des Menschen und seinem Sitz im Leben her gedacht wird, so ist dies als konstitutive Unentschiedenheit zwischen dem klassischen Begriff der Individualität als Freiheit und dem modernen als Einzigartigkeit zu deuten. Die soziologische Abstraktion findet ihre innere Berechtigung im Streben der Person, ihr individuelles Schicksal nicht bloß in der unmittelbar gegebenen Zufälligkeit spontan erleben, sondern in der Allgemeinheit des momentan Menschenmöglichen begreifen zu wollen. Weder kann sich das typisierende Selbstbewußtsein in ein Gefüge der gesellschaftlichen Aufrichtigkeit einfügen, noch hat es sich nicht an das Versprechen der persönlichen Echtheit verloren.¹¹ Der Wirtschaftsbürger läßt sich im Kontrast zum Bildungsbürger charakterisieren, der stolze Arbeiteraristokrat im Gegensatz zur biegsamen Spitzenkraft der Dienstklasse.

Mit dieser anthropologischen Sicherheit lassen sich die heutigen Kollektivporträts nicht mehr anlegen. Die gesellschaftliche Entwicklung läuft anscheinend in Richtung des Verwischens der Gestalten und der Dekonstruktion der Differenzen. Jedenfalls schwindet der Glaube ans Exzeptionelle als typischer gesellschaftlicher Möglichkeit. Pierre Bourdieu hat diese Nervosität des außengeleiteten Vergleichsbewußtseins zur Grundlage seiner Theorie der Alltagsklassifikationen gemacht.¹² In der Welt des Sozialen hat nichts seinen Grund in sich selbst, alles erhält seinen Wert erst im Blick auf etwas anderes. In der gelebten Alltagspraxis ist dieses Andere aber immer ein intentionales Wesen, das sich mit den ihm zu Verfügung stehenden Mitteln und Möglichkeiten gegen andere durchsetzen und behaupten will. So erlangt der privilegierte Andere Macht über den verlorenen Einzelnen, der sich im Leerraum der Gesellschaft zurechtzufinden hat. Die unendlichen machtgestützten Vergleichsoperationen ordnen nach Bourdieus Vorstellung im Großen und Ganzen zu einer Pyramide mit drei Klassifikationsräumen: dem unteren einer wuchernden Natürlichkeit, dem mittleren eines engen Strebens und dem oberen einer erlebten Unbekümmertheit. Das unglückliche Bewußtsein unserer individualistischen, kapitalistischen und rationalistischen Welt hat natürlich in der Mitte seinen Ort, wo eine kleinbürgerliche Beflissenheit und Ängstlichkeit an der Höhe und Weite seiner großbürgerlichen Aspirationen verzweifelt.

Diesem analytischen Rahmen unterstehen die Porträts von Bourdieu. Sie wollen die Tragik des gesellschaftlichen Lebens in der von harten Trennungen gekennzeichneten Moderne nicht leugnen, wo die Weltsichten, Interessenslagen und Lebensweisen konzessions- und kompromisslos zusammenprallen. Dieser irreduzible Perspektivismus ist für Bourdieu freilich nicht in der Subjektivität der vereinzelt Einzelnen, sondern in der Objektivität der sozialen Welt selbst begründet. Es ist letztlich eine Logik der Notwendigkeit, die zur Aufspaltung in ein

strukturiertes Geflecht rivalisierender Positionen führt. Der Habitusbegriff führt deren Unvereinbarkeit auf die jeweils unterschiedliche Ressourcenausstattung mit Geld, Beziehungen und Ausdruck zurück, die die Einen auf der Sonnenseite, die Anderen auf der zugigen, dunklen und kalten Seite der Strasse beheimat sein lässt.

Die Klarsicht, welche die soziologische Porträtistin in dieses Universum der Konflikte, Kontraste und Kontradiktionen bringen kann, ist im Prinzip eine polemische und parteiische. Das ist methodologisch deshalb unproblematisch, weil das Einzelne von sich aus das Ganze ins Spiel bringt. Die Operation des Verstehens besteht in der Übernahme der Perspektive eines erfassten Falls, so dass das je Eigene als verzweifelte, siegesichere, angestrengte oder verlorene Behauptung gegen ein feindliches Anderes rekonstruiert werden kann. Die Idee des Typischen verdankt sich bei Bourdieu der Ausbuchstabierung solch impliziter Feinderklärungen, mit denen sich das Unten gegen das Oben setzt, die Mitte sich in der Klemme zwischen denen unten und denen oben fühlt und sich die oberen Positionen in der Art offener Verachtung oder gönnerhaften Mitgefühls von den unteren absetzen.

Aus der stillen Sympathie mit der im dargestellten Fall gegebenen spezifischen Position in den Kämpfen des Alltags resultiert das klassizistische Format von Bourdieus Porträts. Sie vermitteln dem Leser den am Ende beruhigenden Eindruck, dass die Subjekte sich gezwungenermaßen so geben müssen, dass sie nicht herauskommen aus ihrer sozialen Haut, dass sie an dem Korsett ihrer Auffassungen und Überzeugungen keine persönliche Schuld trifft.

Nehmen wir eines der Porträts aus »Die feinen Unterschiede«, etwa das Bild einer »Bäckersfrau, die ›nicht aus dem Rahmen fällt‹.¹³ In der Art und Weise, wie sie diejenigen verurteilt, die mit ihrem Geld nicht haushalten können und bei denen es zu Hause nicht sauber ist oder die sich modisch herausputzen

und immerzu neue Sachen kaufen oder die Gefallen am »Blödsinn« experimenteller Unterhaltung finden und den Wert von Pünktlichkeit, Fleiß und Ordnung in Frage stellen, erweist sie sich als eine typische Vertreterin des ressentimentgeladenen, einsatzbereiten und statusbedrohten Kleinbürgertums das die Einfachheit des ländlichen Lebens gegen die Versuchungen der städtischen Nervosität verteidigt. Man muss sich natürlich »ein bisschen zurecht machen«, erläutert sie, aber auf dem Lande, wo sie aufgewachsen sei, gehörte es sich nicht, sich vor einen Spiegel zu stellen und zu schmücken.¹⁴

So demonstriert dieses Porträt noch einmal eine große Erzählung der Modernisierung, wonach strebsame, leidensfähige und anstrengungsbereite Gruppen vom Land in die Stadt gezogen sind, um dort ihr kleines Glück zu machen. Sie mögen die städtische Gesellschaft nicht, sie können, wie es von dem Mann unserer Bäckerin heißt, »Hotels und Restaurants überhaupt nicht ausstehen«, aber sie bemühen sich »nicht aus dem Rahmen zu fallen« und kommen außerhalb ihrer zwei oder drei Wochen Urlaub im Jahr »aus dem Arbeiten nicht heraus«.¹⁵

Bourdieu kann uns das Schicksal dieser sozialen Schicht der unermüdlichen Beflissenheit und der angestregten Durchschnittlichkeit deshalb so gut nahe bringen, weil er sein Porträt mit der Erinnerung an eine Vergangenheit unserer Gegenwart verbindet, die der andauernden Unvereinbarkeit und prinzipiellen Unversöhntheit einen geschichtlichen Sinn verleiht. Lebt nicht bis heute unsere Wahrnehmung der Stadt von der impliziten Unterstellung eines Stadt-Land-Gegensatzes, verbirgt sich in dem Ausdruck der »fashion victims« nicht unsere Abneigung gegen die leere Aufgedretheit der modischen Selbststilisierung, opponiert nicht die »trash-Kunst« eines Christoph Schlingensiefs oder eines Jonathan Meese gegen die Sterilität eines reflexiven Modernismus? So gesehen steckte der Schematismus der Bäckersfrau aus Grenoble vielleicht tiefer ins uns, als wir ahnen. In den »feinen Unterschieden« von heute reflektiert

sich die geschichtliche Gewordenheit unserer gesellschaftlichen Lebensverhältnisse, in denen das Versprechen der Gemeinsamkeit mit Tatsächlichkeit der Getrenntheit bezahlt wird.

II

Ohne eine solche geschichtliche Spur kommen die Porträts von Studs Terkel aus. Sie entfalten ein Panorama der Gegenwärtigkeiten, das durch die Konzentration auf einen bestimmten Aspekt der Betrachtung des Ganzen zustande kommt. In Terkels Klassiker »Working« von 1972¹⁶ ist im Untertitel benannt, worum es geht: »People talk about what they do all day and how they feel about what they do.« Es gibt die eine geniale Frage, die die Welt der Arbeit in den USA der siebziger Jahre entschlüsselt: »Hey Joe, hey Anne, what are you doing all day long?« Diesen Erzählimpuls richtet Terkel an den Parkwächter, an den »Stock Broker« oder an den Zahnarzt, an die Chefsekretärin, an die Arbeitstherapeutin oder an die Krankenschwester. Nicht, wo sie herkommen, was sie über die Gesellschaft denken oder welcher Gruppe sie sich zurechnen, ist das Thema, sondern, was sie bei ihrer Arbeit tatsächlich tun und wie sie dabei fühlen und wie sie überhaupt so über den Tag kommen. Es handelt sich in bester pragmatistischer Tradition um Porträts von wiederkehrenden Tätigkeiten, begleitenden Phantasien und praktischen Prozeduren.

So kommen Porträts des täglichen Überlebens zustande. »It is about a search, too, for daily meaning as well as daily bread.«¹⁷ Es gibt keinen Halt in großen Erzählungen oder übergreifenden Weltbildern, sondern nur die immerwährenden Versuche, mehr oder weniger zurande zukommen. Dieses »Mehr-oder-Weniger« zeugt für Terkel von der grundsätzlichen Ambiguität gegenüber dem Job und in der Welt der Arbeit. Man erlebt seine tagtäglichen Verwundungen an Körper und Seele, will sich aber nicht unter kriegen lassen. Man ist auf der Suche nach derjeni-

gen »portion of reality«¹⁸, die ein Gefühl von Welt und Selbst verbürgt.

Anders als bei Bourdieu beruhen die Porträts von Terkel nicht auf der Annahme eines gegliederten und geschichteten sozialen Universums, das jedem Porträt einen spezifischen sozialen Ort zuweist. Es ist stattdessen die von David Riesman beschriebene »einsame Masse«¹⁹, in deren Gedränge und Geschiebe die Heldinnen und Helden von Studs Terkel einen Anker für ihre Existenz suchen. Statusangst, Identitätszumutungen und Sinnstress sind nicht auf bestimmte Klassenlagen beschränkt. »They're in the office as well as the warehouse; at the manager's desk as well as the assembly line; at some estranged company's computer as well as some estranged woman's kitchen floor.«²⁰ Das Verlangen nach Selbstachtung, Stolz und Bedeutung beherrscht jede und jeden Einzelnen. Natürlich finden sich nach wie vor viele, die von der Hand in den Mund leben, aber der alltägliche Kampf um die Respektabilität bietet sich für Terkel als ein allgemeines Schicksal dar: »Dickens's people have been replaced by Beckett's«.²¹

Die Plastizität von Terkels Porträts rührt daher, dass sie auf Grundlage eines Profils der spezifischen Tätigkeit den Einzelnen als ein gleichermaßen körperlich, seelisch und sozial situiertes Wesen zur Anschauung bringen. Diese Darstellungsweise erinnert an das phänomenologische Diktum von Helmuth Plessner: »Bevor man Phänomene aus Faktoren erklärt oder nach Zwecken deutet, ist in jedem Fall der Versuch angezeigt, sie in ihrem ursprünglichen Erfahrungsbereich zu verstehen.«²² Der Zeitungsausträger erklärt, wie er seine Zeitungen am Morgen in den Vorgarten wirft und was er über seine Kunden denkt; der Punktschweißer am Band bei Ford berichtet über den höllischen Lärm, die schlechte Luft und die Tricks, wie man in Ruhe zur Toilette gehen kann, und entfaltet dabei sein Bild von der Fabriksozialisation in Amerika; und die Grundschullehrerin berichtet, wie sich das Einsammeln des Milchgeldes mit dem

Wechsel der ethnischen Herkunft der Kinder geändert hat. Es handelt sich jeweils um Schlaglichter im Umfang von zwei bis acht Seiten, die insgesamt ein Panorama von der Welt der Arbeit zeichnen. Es werden »Gesichter in der Masse«²³ erkennbar, die jeweils auf eine ganz erstaunliche Weise versuchen, einen Sinn aus ihrer Existenz zu machen. In Terkels Worten: »They all, in some manner, perform astonishingly to survive the day«.²⁴

Die Form des Panoramas gehört, wie Dolf Sternberger²⁵ dargelegt hat, zum Weltbild des 19. Jahrhunderts. Das Zeitalter der »Entwicklung« liebte imposante Rundgemälde wie die von Anton von Werner, die einen entscheidenden historischen Augenblick bannen sollten. Damit hat das von Studs Terkel bevorzugte konfigurative Verfahren freilich nichts zu tun. Nicht die fleißige Zauberei des Historienmalers, sondern die Schnitttechnik des Films steht bei ihm Pate. Dos Passos und Faulkner sind die Vorbilder. Ohne schmückendes Beiwerk und im Verzicht auf die Sicherheit eines auktorialen Erzählers wird unter Überschriften wie »Working the Land«, »Communications«, »Cleaning up«, »Watching« oder »Counting« eine Gefügeordnung disparater Szenen und Begegnungen aufgebaut, die den Leser zum Passanten in einer Welt von Produkten, Personen, Praktiken und Phantasien machen. Im Kopf des Rezipienten soll zusammengehen, was in der Wirklichkeit ohne die prästabilierte Disharmonie einer Klassengesellschaft existiert. Niemand ist vor Degradierung geschützt, überall drohen Verletzungen, Zurücksetzungen und Freisetzungen.

Der Komplize des Lesers ist der Sozialforscher, der durch die verschiedenen sozialen Landschaften streift und die Leute dazu verführt, über ihre Tätigkeit, ihre Gefühle, ihre Träumereien und ihre Theorien Auskunft zu geben. »I was no more than a wayfaring stranger, taking much and giving little«.²⁶ Das Tonbandgerät fungiert als »Aufschreibesystem«²⁷ für den Sozialforscher als Dieb in der Nacht, der zwischen der Rolle des gewissenlosen Paparazzo und der des moralisch verpflichteten

Reporters vom Typ Walker Evans hin und her pendelt. Joe und Susie, Roberto und Katherine, Edward und Hazel vertrauen sich ihm an, erzählen von ihren Wunden und ihren Wünschen, aber sie haben keine Ahnung, welche Rolle sie im Gesamt des Panoramas vom arbeitenden Amerika spielen werden. Wen kümmert am Ende, was sie träumen und was sie glauben?

III

Freuds Werk lebt nicht von den vielen, sondern im Gegenteil von nur ganz wenigen Fallgeschichten, die aber jeweils für die Ausarbeitung seiner Theorie eine entscheidende Bedeutung haben: Anna O., die vier Krankengeschichten aus den »Studien über Hysterie«, der Fall Dora, der Wolfsmann, Schreber, der kleine Hans. Es ist diese Nutzung für die Theorieentwicklung, die aus Freuds Krankengeschichte analytische Porträts machen.

In der ganzen Anlage seiner Porträts operiert Freud mit der »Dialektik« von Allgemeinem und Einzelnem, die das Besondere des Falls überhaupt erst hervortreten lässt. Es wird stets ein allgemeiner Aspekt angeführt, der die Beschäftigung mit dem einzelnen Fall begründet. Sei es die Pathogene der hysterischen Symptome, das Narzissmusproblem oder der Ödipuskomplex. Der Fall wird als Fall unter einer bestimmten Hinsicht präsentiert. Allerdings verträgt die Rekonstruktion der fallspezifischen Struktur keine apriorische Ausklammerung bestimmter Details. Im Gegenteil: Es braucht sogar bestimmte Maßnahmen, damit die konkrete Fülle des Falls auf den Tisch kommt. Insbesondere darf der Fallanalytiker keine Scheu vor der Kenntnisnahme der Intimitäten des psychosexuellen Lebens an den Tag legen. Denn gerade in den unscheinbaren und unter Umständen verwirrten und verdrehten Äußerungen stecken Fingerzeige für den Hergang der psychischen Strukturbildung. Nur im Eingehen aufs Einzelne seiner kontingenten Beschaffenheit lässt sich im Horizont des Allgemeinen einer Fragestellung das Besondere des individuellen Falls erfassen.

Damit hebt sich Freuds Vorgehen von dem Bourdieus wie von dem Terkels ab. Bei Bourdieu ist theoretisch immer schon vorentschieden, was für einen Fall man in diesem einzelnen Fall vor Augen hat. Die Bäckerin kann gar nicht anders, als nicht »aus dem Rahmen fallen«. Sie ist Repräsentantin einer Kategorie und gerade das erklärt, warum sie sich so geben muss und nicht anders verhalten kann. Bourdieu will in seinen typologischen Porträts die Macht des sozialen Schicksals exemplifizieren, tut dies aber um den Preis einer derartigen Schematisierung des Lebenszuschnitts, dass die wirren Einzelheiten des individuellen Falls unter den Tisch fallen. In der Regel demonstrieren seine Porträts, was man aus der klassischen Sozialstrukturanalyse doch schon weiß.

Terkel wiederum vertraut sich den Einzelheiten seiner Fälle an, weil er keine andere Ordnung als die der individuellen Schicksalsmeisterung kennt. In jedem einzelnen Fall ist zu studieren, wie die Leute eine Art von Sinn für sich finden. Man kann zwar grobe Linien ihrer Verortung in bestimmten Tätigkeitsfeldern zeichnen, aber über die Spezifik ihrer Existenzweise ist damit noch nichts gesagt. Eine Vorstellung des Ganzen lässt sich nicht in Allgemeinbegriffen vorherbestimmen, sondern ergibt sich im Kopf des Lesers, wenn er im Durchgang durch die einzelnen Fälle der Vielfältigkeit von »Gesichtern in der Menge« ansichtig wird. Die Gesellschaft ist kein fest gefügtes Haus mit unteren, mittleren und oberen Etagen, sondern stellt eine rotierende Drehscheibe dar, die immer wieder neue Einblicke ermöglicht.

Freud flieht weder das Einzelne noch das Allgemeine. Das Prinzip der »absoluten Determination« verlangt die Aufmerksamkeit gerade für das Unscheinbare, Nebensächliche und Abartige; auf der anderen Seite ist mit dem offenbaren Leid des Individuums die Aufforderung verbunden, nach allgemeinen Gesetzmäßigkeiten für die individuelle Verwirrung zu suchen. Das analytische Porträt behandelt den individuellen Fall als be-

sondere Ausdrucksgestalt eines allgemeinen Musters, dessen Explikation aber noch nicht erledigt ist.

An viel zitierter Stelle²⁸ hat Freud sich dazu bekannt, dass seine Krankengeschichten wie Novellen zu lesen seien, und dass sie deshalb auf den ersten Blick des ersten Gepräges der Wissenschaftlichkeit entbehrten. Aber er tröstet sich damit, dass für diesen Umstand die Natur des Gegenstandes eher verantwortlich zu machen sei als seine literarische Vorliebe. »Lokaldiagnostik und elektrische Reaktionen kommen bei dem Studium der Hysterie eben nicht zu Geltung, während eine eingehende Darstellung der seelischen Vorgänge, wie man sie vom Dichter zu erhalten gewohnt ist, mir gestattet, bei Anwendung einiger weniger psychologischer Formeln doch eine Art von Einsicht in den Hergang der Hysterie zu gewinnen. Solche Krankengeschichten wollen beurteilt werden wie psychiatrische, haben aber vor letzteren eines voraus, nämlich die innige Beziehung zwischen Leidensgeschichte und Krankheitssymptomen, nach welcher wir in den Biographien anderer Psychosen noch vergebens suchen.«²⁹

Es geht also nicht allein um das Einfangen eines Typs, sondern um die »eingehende Darstellung seelischer Vorgänge«, die die besondere Gestalt eines historischen Individuums hervorbringen. Das Porträt muss Bildungsprozesse und Generierungsprinzipien offen legen. Das sind nämlich die Einsichten, die das dichterische Verfahren liefert. Es macht plausibel, wie sich die Dinge so ereignen konnten, obwohl nicht von Anfang an feststand, wie alles ausgehen würde. Das analytische Porträt stellt einen Hergang nach, der ab einem bestimmten Zeitpunkt für das betroffene Individuum ein erhebliches, d.h. nicht mehr so einfach normalisierbares inneres Problem aufgeworfen hat.

Diese im Porträt von statten gehende Rekonstruktion kommt nach Freuds Ansicht mit einigen wenigen allgemeinen Formeln aus. Man versteht einen Prozess der strukturellen Fixierung offenbar nur dann, wenn man eine Idee davon hat, wie

solche Prozesse verlaufen können. Es bedarf also eines Apparats von begründeten Mutmaßungen, die das Verständnis lenken, aber nicht festlegen. Die Prozesse verweisen auf ein soziales Beziehungsgefüge, in dem ein Individuum sich befindet, und auf verborgene Vorstellungskomplexe, die es hütet. Das Soziale bestimmt den Raum des Seelischen so, wie das Seelische die Festlegung auf einen Raum des Sozialen erklärt. Das Kriterium für die Evidenz eines Porträts ist die Darlegung einer »inneren Beziehung« zwischen der Bildungsgeschichte und einer Ausdrucksgestalt, so dass, wie der Begriff des Symptoms sagt, das Erscheinende als Gewordenes begreifbar wird.

Indes bleibt das Wissen des Porträts ein labiles Wissen, das niemals als solches zu Klarheit und Schärfe gebracht werden kann und schon gar nicht in einer Definition aufgeht. Die Begriffe der fallanalytischen Wissenschaft müssten, wie Freud an anderer Stelle unmissverständlich zum Ausdruck gebracht hat, ein gewisses Maß an Unbestimmtheit in sich tragen. »Solange sie sich in diesem Zustande befinden, verstehtigt man sich über ihre Bedeutung durch den wiederholten Hinweis auf das Erfahrungsmaterial, dem sie entnommen scheinen, das aber in Wirklichkeit ihnen unterworfen wird. Sie haben also strenge genommen den Charakter von Konventionen, wobei aber alles darauf ankommt, dass sie doch nicht willkürlich gewählt werden, sondern durch bedeutsame Beziehungen zum empirischen Stoffe bestimmt sind, die man zu erraten vermeint, noch ehe man sie erkennen und nachweisen kann.«³⁰

1 Norman K. Denzin, *The Art and Politics of Interpretation*, in: Norman K. Denzin u. Yvonna S. Lincoln (Hg.), *Handbook of Qualitative Research*, Thousand Oaks et al. 1994, S. 500–515.

2 Johannes Fabian, *Präsenz und Repräsentation. Die Anderen und das anthropologische Schreiben*, in: Eberhard Berg u. Martin Fuchs (Hg.), *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*, Frankfurt am Main 1993 (englisch zuerst 1990), S. 335–364.

3 Stephen Toulmin, *Voraussicht und Verstehen. Ein Versuch über die Ziele der Wissenschaft*, Frankfurt am Main 1981 (englisch zuerst 1961).

- 4 John van Maanen, *Tales of the Field. On Writing Ethnography*, Chicago 1988.
- 5 Paul Veyne, *Geschichtsschreibung – Und was sie nicht ist*, Frankfurt am Main 1990 (französisch zuerst 1971).
- 6 Zu den verschiedenen Erzählformen Heinz Bude, *Die soziologische Erzählung*, in: Thomas Jung u. Stefan Müller-Doohm (Hg.), »Wirklichkeit« im Deutungsprozess. Verstehen und Methoden in den Sozialwissenschaften, Frankfurt am Main 1993, S. 409–429.
- 7 Georg Simmel, *Lebensanschauung. Vier metaphysische Kapitel*, München/Leipzig 1918.
- 8 Richard H. Brown, *A Poetic for Sociology*, Cambridge 1977.
- 9 Werner Sombart, *Der Bourgeois. Zur Geistesgeschichte des modernen Wirtschaftsmenschen*, Berlin 1987 (zuerst 1913).
- 10 Theodor Geiger, *Die soziale Schichtung des deutschen Volkes*, Stuttgart 1932.
- 11 Lionel Trilling, *Das Ende der Aufrichtigkeit*, München 1980 (englisch zuerst 1972).
- 12 Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, Frankfurt am Main 1987 (französisch zuerst 1979).
- 13 Bourdieu, *Unterschiede*, wie Anm. 12, S. 542ff.
- 14 Ebd., S. 545.
- 15 Ebd., S. 547.
- 16 Studs Terkel, *Working. People Talk about what they Do all Day and how they Feel about what they Do*, New York 1990 (zuerst 1972).
- 17 Terkel, *Working*, wie Anm. 16, S. XIII.
- 18 Ebd., S. XX.
- 19 David Riesman, Reuel Denney u. Nathan Glazer, *Die einsame Masse. Eine Untersuchung der Wandlungen des amerikanischen Charakters*, Hamburg 1958 (englisch zuerst 1950).
- 20 Terkel, *Working*, wie Anm. 16, S. XVI.
- 21 Ebd., S. XVII.
- 22 Helmuth Plessner, *Lachen und Weinen* (zuerst 1941), in: ders., *Philosophische Anthropologie*, Frankfurt am Main 1970, S. 11–171, hier S. 34f.
- 23 David Riesman, Reuel Denney u. Nathan Glazer, *Faces in the Crowd*, New Haven 1952.
- 24 Terkel, *Working*, wie Anm. 16, S. XVIII.
- 25 Dolf Sternberger, *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1974 (zuerst 1938).
- 26 Terkel, *Working*, wie Anm. 16, S. XXII.
- 27 Friedrich A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800–1900*, 3. vollst. überarb. Aufl., München 1995.
- 28 Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, London/Frankfurt am Main 1940, hier Bd. I. S. 227.
- 29 Ebd.
- 30 Freud, *Werke*, wie Anm. 28, Bd. X, S. 210f.