

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filozofická fakulta

Ústav germánských studií

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Alena Jakubcová

Rose, oh reiner Widerspruch...

Ausdruck und Funktion der philologischen »Möglichkeit«

Rose, oh pure contradiction...

Form and function of philological »possibility«

Praha 2010

PhDr. Jiří Starý, Ph.D.

*Věnováno prof. Jiřímu Stromšíkovi
(nejen) za literární ukotvení práce*

V první řadě bych chtěla poděkovat členům ÚGS FFUK za připomínky a cenné rady, jmenovitě vedoucímu mé diplomové práce PhDr. Jiřímu Starému, Ph.D., PhDr. Jiřímu Doležalovi a Mgr. Štěpánu Zbytovskému, Ph.D.

Za konzultace a přečtení textu dále děkuji Prof. Dr. Helze M. Meise (Université de Reims Champagne-Ardenne) a Prof. Dr. Peterovi Heßelmannovi (Westfälische Wilhelms-Universität Münster).

Za možnost navázat zahraniční styky na poli literární vědy (Prof. Dr. Annegret Pelz, Universität Wien) vděčím stipendiím poskytnutým OeAD a DAAD.

Poděkování patří i rodině a přátelům, kteří se se mnou po celý rok pohybovali na poli »možnosti«, a krajině Münsterland, kde jsem práci jak započala, tak dokončila.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 27. 7. 2010

Shrnutí / Summary

Diplomová práce tematizuje proměnu světonázoru a pohledu na literaturu na přelomu 19. a 20. století a slučuje obě v pojmu »možnosti« jako žité a vnímané »skutečnosti«. Tato teze je založena na výsledcích interpretace dvou literárních děl, *Bebuquin* (Carl Einstein) a *Mein Name sei Gantenbein* (Max Frisch). Analýza postupuje po jednotlivých vrstvách literárních děl a dochází k charakteristice »možnosti« pomocí tří pojmů – »mnohoznačné různorodosti«, »otevřené neurčitosti« a »prázdné neurčitelnosti«.

The diploma thesis is based on the results of analysis of two literary works: *Bebuquin* (Carl Einstein) and *Mein Name sei Gantenbein* (Max Frisch). It express the changed worldview and understanding of literature at the turn of the ninetieth to the twentieth century and connect them into the term of »possibility« - as a new kind of lived and perceived »reality«. The analysis itself strides from one layer of the literary work to another and leads to the differentiation of the three »possibility-types«: the »ambiguous diversion«, »open uncertainty« and »empty incomprehensibility«.

Einleitende Anmerkung

Die vorliegende Diplomarbeit geht aus der Vielgestaltigkeit des Wortumfangs und Wortinhalts hervor. Die einzelnen auf diese Weise entstandenen Wortebenen werden mit Zeichensetzung markiert, um das Gemeinte fallgemäß akzentuieren zu können.

Weiter wird die Zeichensetzung verwendet, um mehrfache begriffliche Verwendungsweisen voneinander abzugrenzen. Diese weisen bei identischer Benennung unterschiedliche Bedeutung auf und werden demnach anders von Rezipienten wahrgenommen.

Die Zeichensetzung markiert

- mit *Kursiv*-Schreibung den Werk/Text-Bezug: den Wortlaut im Falle von Begriffen, Zitaten und Werktitel
- mit einfachen Anführungszeichen die denotative Bedeutung: meistens im Sinne des ursprünglichen Sinns (anstatt des übertragenen)
- mit (klassischen) Anführungszeichen den nicht-alltäglichen Gebrauch, die emotionale Färbung, die begrenzte und begrenzende Verwendung: Markierung der Unterscheidung von anderen Gebrauchsweisen, auf Begriffe bezogen als wertend wahrzunehmen (im Gegensatz zur hervorhebenden Verwendung)
- mit ›/‹-Zeichen die Hervorhebung aus der Textumgebung: als eine nicht wertende Markierung eines Wortes/Begriffs, des Zusammenhängens mehrerer Worte, der Kapitel-Titel, des Primärliteratur-Titels/Zitats als Bestandteil eines Sekundärliteratur-Titels/Zitats, der direkten Rede (im Zitat)
- mit »/«-Zeichen den Zusammenschluss aller vorstellbaren Bedeutungen und Sichtweisen, den Ausdruck der »Möglichkeit«: auf allen Ebenen – als vereinend, (Form) übersteigend, »wirklich«

Zu den Begriffen ›Möglichkeit‹, ›Wahrheit‹ und ›Wirklichkeit‹/›Realität‹, mit denen die Diplomarbeit operiert, ist es zusammenfassend zu vermerken, dass sie in dreifacher Form vorkommen:

- mit Anführungszeichen wird das modale Verständnis gekennzeichnet, das die Adjektive sogenannten und herkömmlich vertreten
 - „Möglichkeit“ und „Wirklichkeit“ stehen in Opposition zueinander
- ›/‹-Zeichen markiert hervorhebend allgemein gebrauchte Begriffe, ohne eine bestimmte Verwendungsweise zu stellvertreten
- mit »/«-Zeichen sind die Merkmale allumfassend, ›absolut‹, ›rein‹ zu verbinden
 - »Möglichkeit« bezeichnet den Charakter der »Wirklichkeit«

Der Begriff Moderne wird in zweifacher Weise verwendet:

- ›Moderne‹ im engeren Sinne des Wortes als Bezeichnung für die Literatur der Jahrhundertwende (also die eigentliche Moderne)
- »Moderne« im weitesten Sinne des Wortes als zusammenfassende Benennung antiklassischer literarischer Strömungen (um die Zeit des Sturm und Drang einsetzend)

Gliederung

	VORWORT
- <i>Rose, oh reiner Widerspruch...</i>	9
- Motivation, Methoden, Struktur und Charakter der Diplomarbeit	10
1) VORAUSSETZUNG DER »MÖGLICHKEIT«	
1.1	WORT
- Im Anfang ›sprach‹ das Wort	12
1.2	WELTSICHT
- Die »wirkliche Möglichkeit« und ihre Einschränkungen	16
1.3	STRUKTUR & THEMA
- Kommunikation zwischen ›Dichtung‹ und ›Wahrheit‹	22
1.4	MENSCHENMÖGLICH
- Kommunikation zwischen Autor, Leser und Werk	26
2) AUSDRUCK UND FUNKTION DER »MÖGLICHKEIT«	
2.1	WORT
- Das Wort als »Möglichkeitsträger«: <i>Wunder, das Geschichte macht</i>	28
- »Möglichkeit« sprachlicher Bilder: Verse ›gemalter Fensterscheiben‹	35
- ›Unbestimmbare Leerstellen‹: <i>Am Fenster ich einsam stand</i>	40
2.2	WELTSICHT
- <i>Sterne lügen nicht - sie schweigen</i>	43
2.3.1	STRUKTUR
- <i>Geistreicher Skizzismus</i>	48

2.3.2		THEMA
-	Kritische Auseinandersetzung mit der studierten Sekundärliteratur	51
-	<i>Leidenschaft der Möglichkeit: Gestalt literarischer Welten der ›Moderne‹</i>	54
-	›Möglichkeit‹ als <i>Fortschreiten</i> zu einer ›Welt hinter der Welt‹	60
	• <i>Bebuquin: Vorhang und Theaterstück zugleich</i>	
	▪ Wort: <i>anders</i>	
	○ ›Gespiegelte‹ Welten	
	▪ Struktur: Fragment bleiben in der Ganzheit	
	▪ Welt›sicht‹: ein <i>anderer</i> Augen-Blick	
	○ <i>Das Absurde zur Tatsache machen!</i>	
	▪ Thema: in ›Wirklichkeit‹ <i>kann</i> alles <i>auch anders</i> endigen	
	▪ Menschenmöglich: <i>Es geschehen der Wunder ja so viele auf natürliche Weise</i>	
-	›Möglichkeit‹ als <i>Schweigen</i> des Wahrheitsspiegels	81
	• <i>Mein Name sei Gantenbein: der fiktive Charakter (›Ich stelle mir vor‹)</i>	
	▪ Wort: <i>Schweigen voll Blick</i>	
	▪ Struktur: <i>Scheu vor geschlossenen Türen</i>	
	○ <i>Mein Name sei Gantenbein als Rollen›spiel‹</i>	
	▪ Weltsicht: <i>Le Désert des miroirs</i>	
	○ <i>Das Gegen-›Ich‹: Rollen und Namen</i>	
	▪ Thema: <i>Leben, das keine Rolle ist</i>	
	▪ Menschenmöglich: <i>zu glauben befugt</i>	
-	<i>Purpurwort, das wir sangen - über, o über dem Dorn</i>	103
	▪ <i>Des Niemand RosenAugen</i>	
	▪ <i>Verstreute RosenLider</i>	
2.4		MENSCHENMÖGLICH
-	<i>Und ein Narr wartet auf Antwort</i>	105
		NACHWORT
-	Phoenix breitet seine Flügel aus: <i>Manuskripte brennen nicht</i>	111
		LITERATURVERZEICHNIS
-	Bibliographie	114

›Wenn du eine rote Rose willst,‹ sagte der Rosenstrauch, ›musst du sie bei Mondlicht aus Musik formen und färben durch dein eigenes Herzblut. Du sollst zu mir singen mit deinem Brust an meinem Dorn. Die ganze Nacht lang sollst du singen und der Dorn wird dein Herz durchbohren, dein Lebensblut soll in meine Adern fließen und zu meinem werden.‹

Oscar Wilde

Rose, oh reiner Widerspruch...

Die Rose, Königin unter den Blumen, hat seit eh und je die Dichter zur sprachlichen Verewigung ihrer verführt. Die Symbolik, die ihr anhaftet, hat ihr Bild jahrhundertlang ausgeprägt. Mit ihrem Farbenreichtum umfasst die Rose alle Gesichter der Liebe: Ehre, Eifersucht, Leidenschaft und Sehnsucht. Ihre Dornen sind sprichwörtlich geworden. Schönheit und Duft werden ihr ewig reichliche Verehrer sichern.

Rainer Maria Rilke löste seine Grabstein-Rose von der traditionellen Darstellung los und schuf somit nicht zufällig ein Symbol der ›modernen‹ Literatur. Die ›Moderne‹ wählte die *Lust* am Widerspruch zu ihrem poetischen Prinzip, um sich von der nicht mehr geltenden Scheinordnung zu befreien statt sich dem vorgetäuschten Einklang zu beugen. Der ›Widerspruch‹, die ›Rose‹ selbst, erlaubt eine mehrfache Interpretation und vereint in sich mehrere Leservorstellungen und Blickpunkte. Er lässt sie nicht nur zu, sondern er setzt sie voraus. In sich mehrdeutig repräsentiert der Widerspruch die »Möglichkeit« auf mehreren Ebenen – sowohl der wörtlichen, als auch der weltanschaulichen. Das ›andere‹ Kunstverständnis beruht auf einem Weltbild, das die Schwarz-Weiß-Unterscheidung aufgegeben hat und aus der Auslegungsvielfältigkeit seinen Charakter schöpft, am empfundenen Leben orientiert. Solch ein Weltbild verbindet das Widersprüchliche, um sich selbst nicht einzuschränken, um „Ordnungswidriges“ nicht verheimlichen zu müssen.

Als Abbild des »Lebens« vereint die *Rose* in sich die ›Mehrdeutigkeit‹ der Welt, des Menschen, der Literatur - das Widersprüchliche des Lebens, das die Dichter beflügelt und dennoch Dornen hat: die ›*Zweisprachig(en) unter zwiefach spitzen Dingen(,) [...] (R)edend(e) im Vieldeutigen wie einer, der irreging im Kampf zwischen Flügeln und Dornen.*‹¹

¹ Friedrich: DIE STRUKTUR DER MODERNEN LYRIK (S.-J. Perse-Zitat), S. 15f.

Motivation, Methoden, Struktur und Charakter der Diplomarbeit

Der Anstoßpunkt vorliegender Arbeit war das Interesse am Wortausdruck der Welt des Alltags sowie der Literatur, das Interesse zu untersuchen, wie er sich von der wortwörtlichen Ebene über die bildliche bis hin zum Stillschweigen hinausdehnt. Die menschliche Existenz zeichnet sich durch die Sprachfähigkeit von anderen Lebewesen ab. Kommunikation kann auch auf anderen Wegen erfolgen, jedoch die Bedeutungsreichweite des Wortes ist mit keiner anderen gleichzusetzen.

Das Anliegen der Diplomarbeit ist es, aufgrund der konkreten Textanalyse der literarischen Werke (*Bebuquin* und *Mein Name sei Gantenbein*), die »Möglichkeit« auf allen Werkebenen zu charakterisieren. Bei der umgekehrten Herangehensweise, die Analyse von einem Begriff aus beginnend, hätte keine unabhängige und nicht vorbestimmte Untersuchung durchgeführt werden können. Man würde notwendig zu einem engeren Ergebnis kommen – zum Bejahen bzw. Verneinen des vorab bestimmten Begriffs. Jeder Begriff beruht auf einer Abgrenzung und schließt somit notwendigerweise etwas aus. Bei philologischen Arbeiten bildet der Primärtext die Grundlage, die zu untersuchen ist und an der sich die Analyse zu orientieren hat. Der Vergleich mit einem im Voraus gebildeten Begriff wäre kein ausreichender Gegenstand einer philologischen Untersuchung. Demzufolge liegt der Sinn folgender Analyse nicht darin, eine Theorie, gegründet auf neuen Definitionen alter Begriffe, zu entwickeln.

Die Diplomarbeit ist in zwei Hauptteile gegliedert, die sich mit der »Möglichkeit« aus verschiedenen Blickwinkeln befassen – mit Voraussetzungen ihres Entstehens, ihrem Ausdruck und den Funktionen.

Die die Arbeit wie eine wiederkehrende Formel durchziehende Grundstruktur ist von den einzelnen Ebenen der literarischen Werke abgeleitet. Es wird die Ebene des Wortes, der Struktur, des Themas und der Weltsicht unterschieden. Der »Ausdruck der »Möglichkeit« wird auf diesen Ebenen untersucht: Die Analyse wird an der Oberfläche der

Wortschicht begonnen und mit den im Text vorhandenen transzendierenden Verweisen abgeschlossen.

Die Grundlage für das Einordnen zu den einzelnen Ebenen bilden nicht die Themen des jeweiligen Werkes, sondern die »Möglichkeit« fungiert als verbindender Punkt. Entscheidend ist, wie bzw. auf welcher Ebene die »Möglichkeit« ausgedrückt wird. Es ist bemerkenswert, dass die ausdrucksstärksten Beispiele auf allen Ebenen vorkommen.

Jedes Kapitel sowie Unterkapitel ist nach drei Arten der »Möglichkeit« angeordnet, nach der jeweiligen funktionalen Zuordnung. Der Charakteristik der einzelnen »Möglichkeitstypen« widmet sich das Kapitel (2.2) ›*Sterne lügen nicht - sie schweigen*‹. Es werden die ›mehrdeutige Mannigfaltigkeit‹, ›offene Unbestimmtheit‹ und ›leere Unbestimmbarkeit‹ unterschieden.

Das Thema »Möglichkeit« ist mit dem philologischen Studienprogramm in Verbindung zu setzen, weil sich in der Philologie alle Sichtweisen vereinen, aus denen die vorliegende Arbeit das Phänomen »Möglichkeit« betrachtet. In den Kapiteln, die sich der ›Voraussetzung der ›Möglichkeit‹« widmen, kommen Stilistik, Sprachgeschichte und Wortbildung zu »Wort«. An die grundlegenden Begriffsklärungen knüpft das Wechselspiel der sich ergänzenden linguistisch-morphologischen und literarisch-historisch-kritischen Untersuchungen an. Begleitet wird die Arbeit von philosophischen und literaturtheoretischen Interpretationen des ›Möglichen‹, die jedoch nur in Ansätzen behandelt werden, da sie nicht dem Kern der Untersuchung angehören.

Das Vorhaben war nicht nur mit literaturwissenschaftlichen oder linguistischen Methoden durchzuführen, weil diese sich entweder der Analyse der Ebenen des literarischen Werks oder dem Ausdrucksvermögen der Sprache selbst widmen. Die Linguistik bevorzugt bei den Untersuchungen die Alltagssprache und ist nur am Rande an der „regellosen“ Sprache der Literatur interessiert. Die Literaturwissenschaft ist sich nicht oft genug dessen bewusst, dass die Wege, die sie in den literarischen Werken betritt, die Sprache ausgetreten hat. Demnach ist die strenge Teilung zwischen Sprach- und Literaturwissenschaft abzusagen und kann in dem Untersuchen der ›Sprache der Literatur‹ versöhnt werden. Beide verbindet derselbe Grundstein – das ›Wort‹. Sie treffen sich dort, wo die ›Philo‹logie beginnt.

1.1

VORAUSSETZUNG DER »MÖGLICHKEIT«

*Erst wenn in der Dunkelheit die Worte
gerade durch ihre Vieldeutigkeit, ja Unverständlichkeit, ihren eigenen Glanz,
von praktischen Bedeutungsfunktionen befreit, entfalten können
und in der Nacht des Bewußtseins unbekannte Sterne aufgehen,
erst dann ist das Gedicht da.*

Kurt Leonhardt

Im Anfang ›sprach‹ das Wort

Das Wort ist die Grundeinheit der Sprache und gemeinsame Basis der philologischen Disziplinen. Die Beschaffenheit und Struktur des Wortes ist die Voraussetzung für das Entstehen der »Möglichkeit«. Die dichterische Sprache schöpft aus dessen Reichtum an Bedeutungen und Verwendungsweisen. Diese kommen auf mehreren Ebenen zustande.

I.) Voraussetzung der ›Mannigfaltigkeit‹

Die Mehrschichtigkeit der Worte ist auf ihr Vermögen zurückzuführen, mehr als nur die Intension² auszudrücken.³ Also eine Nebenwirkung, die ein tiefgründigeres Leser/Hörer-Verständnis hervorrufen kann und zu feinsinnigeren Assoziationen veranlasst. Auch die Atmosphäre, als eines der Charakteristika der Poesie, kommt durch die Mehrschichtigkeit zum Ausdruck. Andererseits verhindert die Vagheit eine klare Bedeutungszuordnung. Nicht ›konkret‹⁴ zu definierende Worte aufgrund der undeutlichen Extension⁵ können unterschiedlich mit Vorstellungen ›gefüllt‹ werden.⁶

² Dt. Wortinhalt.

Die Mehrschichtigkeit wird zu einem Merkmal der Literatur der ›modernen‹ Jahrhundertwende (oft der Poesie), was mit der Akzentuierung des einzelnen Wortes als ›Chiffre‹ zusammenhängt (ausführlicher dazu im Kapitel (2.1) »Möglichkeit« sprachlicher Bilder: Verse ›gemalter Fensterscheiben‹). Die Unterscheidung der einzelnen Stile kann man, neben der Wortwahl, auch dem transzendierenden Verweis ablesen. Die expressionistische Intensität, die surrealistische Tiefe, die symbolische Mannigfaltigkeit aus Überzeugung treten sich entgegen.

³ *Wort drückt nicht nur den bezeichneten Gegenstand als die ihm eigene Oberfläche aus, sondern schließt auch die Welt, aus der es und auf die es intentional gerichtet ist, mit ein.* (Eigelsheimer: EPOCHÉ, S. 200)

⁴ Es besteht ein Unterschied zu nicht ›exakt‹, d. h. wissenschaftlich (als mathematisch, logisch) sind sie natürlich zu definieren – im alltäglichen Sprachgebrauch verbindet man sie mit dem Eindruck der ›Offenheit‹.

⁵ Dt. Wortumfang.

⁶ Für Beispiele siehe das Kapitel (2.1) ›Das Wort als »Möglichkeitsträger«: *Wunder, das Geschichte macht*‹.

Die Mehrdeutigkeit umschließt die mannigfaltigen Blickwinkel, aus denen das Wort betrachtet werden kann. Als Spanne zwischen dem wortwörtlichen und bildlichen Ausdruck wird sie vor allem mit der Lehre vom vierfachen Schriftsinn verbunden. Im Sinne der Theorie von Johannes Cassianus (ca. 360-435) sind damit die »Auslegungsmöglichkeiten« der *Bibel* gemeint. Sie korrespondieren mit den vier Ebenen der *Bibel*-Bedeutung: *sensus litteralis*, *allegoricus*, *moralis* und *anagogicus*.⁷ Diese Lehre, auf die gesamte Literaturgeschichte angewandt, besagt, dass jedem Wort mehrere »Interpretationsmöglichkeiten« innewohnen. Es weist mehr als seine denotative Bedeutung auf.

Jedes Wort besitzt seine ursprünglichen Bedeutung(en), wenn man es im Kontext seiner sprachhistorischen Entwicklung wahrnimmt. Johann Christoph Gottsched äußert sich dazu 1748 in der *Deutschen Sprachkunst*:

*Die Untersuchung dieser Etymologien, oder Abstammungen ist von großem Nutzen. Sie dienet nämlich 1) die wahre ursprüngliche Bedeutung der Wörter zu erklären, und, die Abweichungen der Neueren, von dem Sinne derselben, desto besser zu vermeiden. So k[ö]mmt z.B. das Wort Beichte von dem alten Worte jehen, sagen, davon wir noch das zusammengesetzte bejehen übrig haben. Davon kam denn begiht; oder nach einer härtern Aussprache das h wie ch, begicht, er bekennet, oder bejahet, was er gethan hat: und davon entstund die Beichte, oder das Bekenntniß.*⁸

Die Bedeutungen ändern, modifizieren und spezifizieren sich durch den Sprachgebrauch, in Abhängigkeit vom Denken und von den Bedürfnissen der Sprachbenutzer. Die Haupttendenz des Wandels verläuft von der wortwörtlichen zu der abstrakten Bedeutung,⁹ wovon das Herausbilden von Sprichwörtern zeugt. Obwohl sie heute für abstrakte Personifizierungen gelten, erinnert ihre Lautung an den ursprünglichen

⁷ Der Merckvers von Augustinus von Dänemark (1260):

*Littera gesta docet, / Der Buchstabe lehrt die Ereignisse,
quid credas allegoria, / was du zu glauben hast, die Allegorie,
moralis quid agas, / die Moral, was du zu tun hast,
quo tendas anagogia. / wohin du streben sollst, die Anagogie.*

(nach www-theol.uni-graz.at/cms/dokumente/10001252/195ae4fd/bibel-schriftsinne.pdf, 26. 7. 2010, 8:58)

⁸ Gottsched: *DEUTSCHE SPRACHKUNST*, S. 58.

⁹ Diese Tendenz ist anhand des Vergleichs der althochdeutschen mit der neuhochdeutschen Lexik gut zu beobachten (›man‹ im Ahd. als Konkretum ›Mann‹, vom Mhd. an als unpersönliches ›man‹).

empirischen Anlass zur Formulierung.¹⁰ Auch wenn sich der Sprachbenutzer meistens dessen nicht bewusst wird, ist die ursprüngliche Bedeutung eines Wortes auch in seiner gegenwärtigen Form vorhanden, obwohl nicht immer vollständig erschließbar. Die Worte werden im Wortschatz gespeichert, lexikalisiert und idiomatisiert. Doch die Wortgeschichte bleibt in ihnen selbst enthalten. Dieser Ansicht gleicht das Konzept der Sprachwissenschaftler¹¹ der Romantik, die die Sprache als einen ›Organismus‹¹² wahrgenommen haben.¹³

Von außen her können die Wortbedeutungen auch beeinflusst werden. Die Textumgebung bzw. Existenz eines Begriffs verwandeln den Wortsinn. Die Beziehung eines Wortes zu seiner denotativen Bedeutung kann auf mehrfache Weise beeinträchtigt werden. Der Kontext beispielsweise bewirkt eine Einschränkung der Vielfalt an Bedeutungen.¹⁴ Die kontextunabhängige Untersuchung zwingt uns das Wort selbst zu betrachten und zwar als ein motiviertes, das seine Bedeutung selbst offenbaren kann.¹⁵ Das Bilden von Begriffen, eine Verwandlung der Worte, die uns (zu) bekannt sind, in Begriffe, verändert unsere Wahrnehmung. Die Absenz der Verständnisprobleme und das gewohnte Benutzen hindern die Menschen daran, darüber nachzudenken, was diese Worte eigentlich bedeuten.

Das Umfeld, in dem sich der Sprachbenutzer bewegt, entscheidet, über welche Bedeutungen ein Wort verfügen kann. In der alltäglichen Kommunikation wird die

¹⁰ Beispielsweise das bekannte Sprichwort ›Schmiede das Eisen, solange es heiß ist‹ formuliert ursprünglich den Grundsatz jedes Schmiedes. In seiner übertragenen Bedeutung gilt es als ein Hinweis auf den richtigen Zeitpunkt und passende Umstände, in dem man bzw. unter denen man etwas tun soll.

¹¹ Eine vergleichbare Auffassung kann man in der Geographie des 19. Jahrhunderts beobachten: *Dieses ›ganze Erdenleben‹ erinnert ›in jedem Stadium seiner Existenz an die früher durchlaufenen Zustände‹. So wirken die geologischen Erscheinungen der Erdoberfläche auf unsere Einbildungskraft ›wie Erzählungen aus der Vorwelt. Ihre Form ist ihre Geschichte‹. (A. v. Humboldt: KOSMOS, S. 39f.; zit. nach Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*, S. 294)*

¹² *Eine wesentliche Bestimmung [...] eines jeden wahrhaften Organismus ist, dass er als ein, in sich geschlossenes selbständiges Ganzes das Prinzip seines Lebens, seiner Bewegung und Entwicklung, so wie der Verknüpfung seiner Differenzen zu seiner Einheit in sich selbst trägt, und dass alle seine Glieder in lebendiger Wechselwirkung mit einander stehen.* (Heyse: SYSTEM DER SPRACHWISSENSCHAFT, S. 58f.)

¹³ Der wichtigste Vertreter dieses Standpunkts ist Wilhelm von Humboldt (1767–1835). Die Sprache ist für ihn ein Erzeugnis des menschlichen Geistes, eine ständige Tätigkeit (›Energeia‹).

¹⁴ Nur kontextunabhängig (z. B. als Wörterbuch-Lemma) verfügt ein Wort über alle seine Bedeutungen bzw. wird als Inhaber von diesen wahrgenommen. Der Kontextbezug setzt eine Wahl einer der in Frage kommenden Verwendungsweisen voraus und somit einen Entschluss für eine einzige Bedeutung.

¹⁵ ›Motivation‹ (Motivierung, Durchsichtigkeit) bezeichnet die Reichweite des Vermögens, sich der Wortbedeutung anhand der Bedeutung einzelner Wortteile bewusst zu werden. Ein ›motiviertes Wort‹ ist von seinen Bestandteilen aus zu verstehen.

Fähigkeit der Worte, sprachliche Bilder zu schöpfen, reduziert.¹⁶ In der Dichtung, in der eigenen ›Sprach‹welt der Literatur, wird sie im Gegenteil im höchsten Grade ausgenutzt.¹⁷

¹⁶ Eine scheinbare Gegenposition vertritt hier Roman Jakobson in seinem Aufsatz *Was ist Poesie*. Er spricht zwar von der ›Poetizität des Alltags‹, der aber nicht die ›Nicht-Poetizität‹ der Literatur entgegensteht. Sondern er macht darauf aufmerksam, dass in der ›modernen‹ Literatur die Welt des Alltags der der Dichtung näher getreten ist. Tagebucheinträge und literarische Äußerungen sind nur verschiedene Seiten einer und derselben Münze.

¹⁷ Der Fähigkeit der Sprache ›Bilder‹ zu schaffen widmet sich das Kapitel (2.1) »›Möglichkeit‹ sprachlicher Bilder: Verse ›gemalter Fensterscheiben‹«.

1.2

VORAUSSETZUNG DER »MÖGLICHKEIT«

Auch um die Einheit des Kunstwerks ist es ähnlich bestellt. Es ist der Ausdruck einer Welt; ähnlich wie das Wort als Fenster aufzufassen ist, das geöffnet, die ganze es hervorbringende Welt in den Text eindringen läßt, so ist die Einheit des Kunstwerkes somit als im zeitlichen Verlauf geronnenes Weltverständnis und als Weltausdruck zu begreifen.

Matthias Eigelsheimer

Die »wirkliche Möglichkeit« und ihre Einschränkungen

Im Zeitalter der ›Moderne‹ gewinnt der Unterschied zwischen einem bestimmenden Begriff¹⁸ „Wirklichkeit“¹⁹ und dem angestrebten Ausdruck des »Lebens« an Bedeutung. Ganz gleichgültig, von welcher konkreten Definition der ›Wirklichkeit‹ man ausgeht, Vorrang hat eine andere Frage: Ob diese Weltsicht die »Wahrheit« des Menschen umfassen kann.²⁰ Es ist der neue Standpunkt der Existentialphilosophie.²¹ Die Veränderungen der philosophischen Ansichten hängen mit der Hinwendung von der ›Essenz‹ zur ›Existenz‹ zusammen.²² Von keinen feststehenden unveränderbaren Regeln her wird die Weltauffassung ›bestimmt‹, dem Leben selbst wird notwendigerweise Vorfahrt gelassen.²³ Denn eine einschränkende vor-Benennung²⁴ gibt nur ein statisches Bild der Welt wieder. Man kann das »Leben« nicht

¹⁸ In diesem Kapitel wird die Bezeichnung ›Begriff‹ immer als ›bestimmend‹/›begrenzend‹ verwendet, als eine Wertung (vgl. die Anführungszeichen-Verwendungsweise in der einleitenden Anmerkung zur Zeichensetzung).

¹⁹ Dass die Fülle an »Wirklichkeit« des „Wirklichkeitsbegriffs“ schon in Frage gestellt worden ist, belegt der Ausspruch Arno Schmidts: *Die „wirkliche Welt“ ist in Wahrheit nur die Karikatur unserer großen Romane.* (Schmidt: DIE SCHULE DER ATHEISTEN, 3. Szene des V. Aufzugs; zit. nach Schmidt-Henkel: *Die wirkliche Welt ist in Wahrheit nur die Karikatur unserer großen Romane*, Titel)

²⁰ Den Wahrheitsbildwandel stellt auch E. Nef fest: *Die Wahrheit [ist] eine Angelegenheit des Menschen und gar nicht Sache der ihm begegnenden Welt.* (Nef: VORWORT, S. 19; zit. nach Petersen: *Der deutsche Roman der Moderne*, S. 83)

²¹ Die Mensch-orientierte Philosophie beginnt mit dem Pragmatismus und verläuft über die Lebensphilosophie bis hin zum Existentialismus.

²² Nach Jean-Paul Sartre ›geht die Existenz der Essenz voraus‹, hinsichtlich der Situation des Menschen in der Welt: *Was bedeutet [...] daß die Existenz der Essenz vorausgeht? Es bedeutet, daß der Mensch zuerst existiert, sich begegnet, in der Welt auftaucht und sich ›danach‹ definiert.* (Sartre: DER ATHEISTISCHE EXISTENTIALISMUS, zit. nach www.muenster.org/august/philosophie/projekte/9899112/sartre.html, 26. 7. 2010, 9:37)

Vgl. bei M. Heidegger: ›Das ›Wesen‹ des Daseins liegt in seiner Existenz.‹ (Heidegger: SEIN UND ZEIT, S. 42; digitalisiert unter: kosilova.textdriven.com/narod/studia4/suz.pdf, 26. 7. 2010, 20:23)

²³ Im Gegensatz zu vor›modernen‹ Weltauffassungen: *Die Welt besaß bisher den Charakter „So-und-nicht-anders“, und gerade dies garantierte ihr ihren Wirklichkeitscharakter.* (Petersen: DER DEUTSCHE ROMAN DER MODERNE, S. 17)

²⁴ Der Hervorhebung dienende Schreibweise. An weiteren Stellen vorliegender Arbeit im demselben Sinne verwendet.

mit einem Begriff zu ›bezeichnen‹ suchen:²⁵ Es ist ›auszudrücken‹.²⁶ Der „Wirklichkeitsbegriff“ bietet eine leere, künstlich erschaffene Definition, die nicht nur der »Welt an sich« nicht entspricht, sondern auch nicht der Welt in Augen der Menschen.²⁷ Sie nähert sich nur dem Äußeren, ohne etwas über das Hauptmerkmal der Welt auszusagen – über ihren Ausdruck, das »Leben«. Somit ist die bindende Beschreibung der Welt als „Wirklichkeit“ nicht fähig, die Welt in ihrer Ganzheit zu repräsentieren.²⁸

Wenn man sich dem Leben und Menschen zuwenden will, wird man auf den klar abgegrenzten Begriff „Wirklichkeit“ verzichten müssen. Die Sichtweise der Welt, welche das Weltempfinden, die »Wirklichkeit« des ›modernen‹ Menschen wiedergeben kann, ist in dem neuen Verständnis von ›Möglichkeit‹ als »Möglichkeit« vertreten.²⁹ ›In der Moderne besteht die Wahrheit der Welt in der reinen Möglichkeit‹³⁰, die das eigentliche Wesen des Daseins, des

²⁵ Wie auch E. Nef feststellt: *Der Glaube, daß mit Begriffen die Wirklichkeit eingefangen werden könne, gehört ebenso ins Reich der Illusionen, wie der Glaube an die sachgemäße Richtigkeit einer Erkenntnis.* (Nef: VORWORT, S. 16; zit. nach Petersen: *Der deutsche Roman der Moderne*, S. 83)

Vgl. auch R. Musil: (*Was sich definieren läßt, Begriff ist, ist tot, Versteinerung, Skelett.* (Musil: GEIST UND ERFAHRUNG, VII, S. 659)

²⁶ ›Ausdrücken‹ besitzt mehrere Bedeutungen. Hier ist an die linguistische Ausdrucksfunktion (= Ausdruck der Innerlichkeit des ›Senders‹) eines sprachlichen Zeichens, nach dem ›Organon-Modell‹ von Karl Bühler, als Opposition zur Darstellungsfunktion (= Darstellung der Sachverhalte/Gegenstände) zu denken. Der Kontrast der Wiedergabe einer Information und der Offenbarung der Gemütslage kann mit dem Unterschied zwischen ›Beschreiben einer Handlung‹ und ›Ausdrücken eines ›Bildes‹ verglichen werden. Nach Bühler wohnt dem Zeichen noch die Appellfunktion (= Appell an den ›Empfänger‹) inne.

(culturitalia.uibk.ac.at/hispanoteca/lexikon%20der%20linguistik/o/ORGANON-MODELL%20von%20Karl%20B%C3%BChler.htm, de.wikipedia.org/wiki/Organon-Modell, 26. 7. 2010, 9:58)

²⁷ Vgl. die Unterscheidung „moderner“ Sichtweise der Welt mit der altnordischen: *Unsre Welt ist auf Verallgemeinerungen und Abstraktionen aufgebaut, und die Wirklichkeiten des Lebens treten zurück hinter die farblosen „Tatsachen“ [...] der Ursache und Wirkung, die Gesetze und Kräfte und Neigungen. Die Wörter der alten und primitiven Völkerstämme sind eng und treffend und entsprechen der Erfahrung von Menschen, die ihre Augen nicht über die Natur hinschweifen ließen, sondern genau jeden einzelnen Gegenstand betrachteten und sich seine Kennzeichen merkten, bis jede Einzelheit in ihrer vollen Gestalt als eine Einheit vor ihrem inneren Auge stand.* (Grönbech: KULTUR UND RELIGION DER GERMANEN, S. 163f.)

²⁸ Die „objektive vernunftmäßige Wirklichkeit“ steht der subjektiv ›empfundenen‹ »Wahrheit« oppositionell gegenüber: *Unser Bewußtsein als das brechende Prisma, das unser Leben in ein Nacheinander zerlegt, und der Traum als die andere Linse, die es wieder in sein Urganzes sammelt; der Traum und die Dichtung, die ihm in diesem Sinne nachzukommen sucht* – (Frisch: TAGEBUCH 1946-1949, S. 23; zit. nach: Stromšik: *Das Verhältnis von Weltanschauung und Erzählmethode bei Max Frisch*, S. 149)

²⁹ Wie auch J. H. Petersen feststellt am Beispiel des Romans *Mein Name sei Gantenbein* von Max Frisch, den er charakterisiert als (*poetologische Überlegungen, die den Verlust an äußerer (modaler) Wirklichkeit beschreiben und den überkommenen Realitätsbegriff durch eine Vorstellung von Wirklichkeit ersetzen, die von Frisch hier selbst als Möglichkeit, definiert wird.* (Petersen: WIRKLICHKEIT, MÖGLICHKEIT UND FIKTION IN MAX FRISCHS ROMAN ›MEIN NAME SEI GANTENBEIN‹, S. 148)

³⁰ Petersen: DER DEUTSCHE ROMAN DER MODERNE, S. 21.

Menschen darstellt.³¹ Neben dem Literaturwissenschaftler Jürgen H. Petersen zählt zu den Vertretern dieser Ansicht der Philosoph des Existentialismus Martin Heidegger. Beide unterscheiden zwischen der ›modal bestimmten Möglichkeit‹ als „möglicher Wirklichkeit“ und der neu aufgefassten.³² Petersen führt für sie die Benennung ›reine Möglichkeit‹ ein.³³ Ausgehend vom menschlichen Dasein als dem »Möglichsein«³⁴ kann die »Wirklichkeit« des Menschen als (›reine‹) »Möglichkeit« bezeichnet werden. In Anlehnung an den Existentialismus definiert Petersen das Verhältnis von ›Möglichkeit‹ und ›Wirklichkeit‹ als existenzial: ›(R)eine Möglichkeit‹ [...] ist dann als Existenzial (›Seinkönnen‹) zu verstehen, also ›Wirklichkeit‹, die – sofern sie das Wesen des Menschen umgrenzt – jetzt als seine ›Wahrheit‹ gefaßt wird [...]: Die Wahrheit des Menschen besteht in seinem Seinkönnen; seine Wirklichkeit, sein Wesen entfaltet sich in seinen Möglichkeiten.³⁵

Den Ausspruch von Heidegger ›Die Möglichkeit als Existenzial [...] ist die ursprünglichste und letzte positive ontologische Bestimmtheit des Daseins [...].‹³⁶ könnte man auf die Vorstellungen Friedrich Hölderlins und Heinrich von Kleists von den Entwicklungsstadien der Menschheit beziehen. In beiden Fällen handelt es sich um einen „höheren“ Ursprungszustand – das Erlangen des ›bewussten Naturzustandes‹ im Falle von Hölderlin³⁷ bzw. die Wiedergewinnung der Unschuld nach dem erneuten Essen vom Baum

³¹ Vgl. Petersen: WIRKLICHKEIT, MÖGLICHKEIT UND FIKTION IN MAX FRISCHS ROMAN ›MEIN NAME SEI GANTENBEIN‹, S. 146.

³² Zu dieser Unterscheidung bei M. Heidegger: *Das Möglichsein, das je das Dasein existenzial ist, unterscheidet sich ebenso sehr von der leeren, logischen Möglichkeit wie von der Kontingenz eines Vorhandenen, sofern mit diesem das und jenes „passieren“ kann. Als modale Kategorie der Vorhandenheit bedeutet Möglichkeit das noch nicht Wirkliche und das nicht jemals Notwendige. Sie charakterisiert das nur Mögliche. Sie ist ontologisch niedriger als Wirklichkeit und Notwendigkeit.* (Heidegger: SEIN UND ZEIT, S. 143)

³³ ›Rein‹ bedeutet [...], daß im Gegensatz zum modalen Begriff der Möglichkeit keine Erfüllung des Potentiellen durch das Wirkliche stattfindet, daß Möglichkeit nicht dadurch zu tilgen ist, daß Mögliches in Wirkliches übergeht. (Petersen: DER DEUTSCHE ROMAN DER MODERNE, S. 21)

³⁴ *Dasein ist nicht ein Vorhandenes, das als Zugabe noch besitzt, etwas zu können, sondern es ist primär Möglichsein. Dasein ist je das, was es sein kann und wie es seine Möglichkeit ist.* (Heidegger: SEIN UND ZEIT, S. 143)

Die »Möglichkeit« des Menschen wird aber durch sein ›In-die-Welt-geworfen-Sein‹ bestimmt – vgl. die ›geworfene Möglichkeit‹ (Heidegger: SEIN UND ZEIT, S. 144).

³⁵ Petersen: WIRKLICHKEIT, MÖGLICHKEIT UND FIKTION IN MAX FRISCHS ROMAN ›MEIN NAME SEI GANTENBEIN‹, S. 146.

³⁶ Heidegger: SEIN UND ZEIT, S. 143f.

³⁷ F. Hölderlin unterscheidet den Frieden im ›unbewussten Naturzustand‹, den ›bewussten Kulturzustand‹, in dem Frieden mit Bildung schwindet, und den ›bewussten Naturzustand‹, in dem man den Zustand des Friedens wiedererlangt.

der Erkenntnis im Falle von Kleist.³⁸ Einen ähnlichen Entwicklungsprozess, eine Wiederkehr in die Welt der ›Ideen‹, beschreibt auch Carl Einstein.³⁹

Der Begriff „Wirklichkeit“ täuscht vor, dass die Welt auf Festgesetztem gegründet sei⁴⁰, woraus jede Glaubenslehre sowie die ›Theorien der „möglichen“ Welten‹ schöpfen – in ihrem Willen das „Wirkliche“ der Welt zu ›bestimmen‹.⁴¹ Der Glaube⁴² bildet einen Gegensatz zur »Möglichkeit«, eine Begrenzung der gelebten »Wirklichkeit«. Deswegen ist es [...] von cardinaler Wichtigkeit, dass man die wahre Welt⁴³ abschafft. Sie ist die grosse Anzweiflerin und Werthverminderung der Welt, die wir sind: sie war bisher unser gefährlichstes Attentat auf das Leben.⁴⁴ Jede Entscheidung, auch im Sinne von Nihilismus oder Atheismus⁴⁵, beschränkt und modifiziert die Weltwahrnehmung. Jedes ›vor‹-Urteil verschließt manche Türen, die das »Leben« öffnet.⁴⁶ Dagegen hält die »Möglichkeit« mit dem Leben Schritt, indem sie nichts in

³⁸ Bezogen auf folgende Stelle in *Marionettentheater: (W)ie sich der Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite eines Punkts, nach dem Durchgang durch das Unendliche, plötzlich wieder auf der andern Seite einfindet [...]: so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so, daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d. h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott. / Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen? / Allerdings, antwortete er, das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt. (Kleist: ÜBER DAS MARIONETTENTHEATER, S. 345)*

³⁹ [Der Snob] identifiziert geistige Formen mit Inhalten des Seins, ihm ist das Ideelle zum Primären geworden; denn es ist die letzte Spiegelung, die punktuellste. (Einstein: DER SNOB, S. 55) Die ideelle Spiegelung setzt die Erkenntnis voraus, dass die Welt und ihre Gegenstände nur eine der in Frage kommenden Konkretisierungen der Urwelt der Ideen sind – demnach eine Spiegelung.

⁴⁰ Wie auch P. Bourdieu feststellt: Die „Realität“, an der wir alle Fiktionen messen, [ist] lediglich der allgemein verbürgte Referent einer kollektiven Illusion. (Bourdieu: DIE REGELN DER KUNST, S. 35; zit. nach Bubner: *Das Ich der Geschichten und der Raum der Möglichkeiten im Werk von Max Frisch*, S. 363)

⁴¹ Max Frisch beschreibt den Unterschied der Welt des Gläubigen und des Zeitgemäßen folgendermaßen: So könnte es Zeiten geben, wo nur noch Stümper sich an die Vollendung wagen. Noch ist es nicht soweit. Ein Katholik beispielsweise, der sich in einer geschlossenen Ordnung glauben kann, hat natürlich die Erlaubnis zur Vollendung; seine Welt ist vollendet. Die Haltung der meisten Zeitgenossen aber, glaube ich, ist die Frage, und ihre Form, solange eine ganze Antwort fehlt, kann nur vorläufig sein; für sie ist vielleicht das einzige Gesicht das sich mit Anstand tragen läßt, wirklich das Fragment. (Frisch: TAGEBUCH 1946-1949, S. 121f.; zit. nach Stromšik: *Das Verhältnis von Weltanschauung und Erzählmethode bei Max Frisch*, S. 153)

⁴² Wobei der ›Glaubensakt‹ (›fides qua creditur‹, dt. ›der Glaube, mit dem geglaubt wird‹; im Unterschied zu ›Glaubensinhalt‹: ›fides quae creditur‹, dt. ›der Glaube, der geglaubt wird‹) nur beschränkt als ein Gegensatz zur »Möglichkeit« wahrzunehmen ist. Die Beziehung zwischen dem Geglaubten und dem Glaubenden wird auch in Bezug auf den Glauben an das »Leben« beibehalten.

⁴³ Zur ›wahren Welt‹: Der Mensch sucht „die Wahrheit“: eine Welt, die nicht sich widerspricht, nicht täuscht, nicht wechselt, eine „wahre“ Welt – eine Welt, in der man nicht leidet: Widerspruch, Täuschung, Wechsel – Ursachen des Leidens! Er zweifelt nicht, dass es eine Welt, wie sie sein soll, gibt; er möchte zu ihr sich den Weg suchen. (Nietzsche: DER WILLE ZUR MACHT, S. 77)

⁴⁴ Nietzsche: DER WILLE ZUR MACHT, S. 74.

⁴⁵ Nur Negationen des Glaubens an Gott, keine Gegensätze des Glaubens an sich.

⁴⁶ Aber die Angst vor dem Unauflösbaren hat nicht allein das Dasein des Einzelnen ärmer gemacht, auch die Beziehungen von Mensch zu Mensch sind durch sie beschränkt, gleichsam aus dem Flußbett unendlicher Möglichkeiten herausgehoben

ihrer Unentschiedenheit ›voraus‹-setzt. »Möglichkeit« wird zum inneren Ausdruck des »Lebens«.

Die Blickwinkel, aus denen der Gläubige und der »Lebende« die Welt ›sehen‹, kommen ausdrucksstark in zwei Arbeiten von dem Maler der Romantik Caspar David Friedrich zum Vorschein. *Der Mönch am Meer* (1808-10) symbolisiert ein Leben in Angesicht der göttlichen Macht, ständig konfrontiert mit Höherem, das unbegreiflich, unausweichlich, unüberwindlich ist. Der abschreckende, zum Verschlingen vorbereitete Himmel steht dem ›kleinen‹ machtlos ergebenden Menschen gegenüber.⁴⁷ Das zweite durchstrahlte Bild zeigt im Vordergrund die *Frau in der Morgensonne* (1818). Sie begrüßt die Sonne mit ausgebreiteten Armen, dem Leben aufnehmend zugewandt, und will es genießen, will es »leben«.

Die ›Theorien der „möglichen“ Welten‹ stellen der als erlebt bezeichneten „Wirklichkeit“, der ›aktualen‹ Welt, „mögliche“ alternative Welten entgegen. Die einzelnen Theorien unterscheiden sich darin, ob die ›aktuale‹ Welt zwischen den „möglichen“ zu bestimmen ist oder nicht.⁴⁸ Allerdings wird so die „Möglichkeit“ auf ein Sprachspiel reduziert.⁴⁹ Die „Möglichkeit“ solcher Welten beruht auf der Unterscheidung von „Wirklich“/„Wahr“, „Möglich“⁵⁰ und „Nicht-Möglich“/„Unmöglich“.⁵¹ Das Trennen der „Möglichkeit“ und „Nicht-Möglichkeit“ ist nur dann sinnvoll, wenn ein Bezugspunkt existiert, um an ihm diese Beurteilung zu messen. Die ›aktuale‹ Welt stiftet die stabile Gegebenheit, die als Vergleichsbasis dienen kann. Indem aber die „Möglichkeit“ von der

worden auf eine brache Uferstelle, der nichts geschieht. (Rilke: BRIEFE AN EINEN JUNGEN DICHTER, 12. August 1904, S. 46) Gleichmaßen ist auch die Stellung des Agnostizismus gegenüber der Welt einzuordnen. In seiner angeblichen „Unentschiedenheit“ schließt er die »möglichen« ›Antworten‹ aus, die das Leben selbst bietet.

⁴⁷ Mit H. v. Kleists Worten: *Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein, als diese Stellung in der Welt: der einzige Lebensfunke im weiten Reiche des Todes, der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis. Das Bild liegt, mit seinen zwei oder drei geheimnisvollen Gegenständen, wie die Apokalypse da, als ob es Youngs Nachtgedanken hätte, und da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahm, zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären.* (Kleist: EMPFINDUNGEN ZU FRIEDRICHS SEELANDSCHAFT, S. 327)

⁴⁸ In der Auffassung von P. Tichý wird zwar die ›aktuale‹ Welt nicht von den „möglichen“ getrennt, jedoch nicht aus Überzeugung, sondern weil der Mensch die ›aktuale‹ Welt von den „möglichen“ nicht unterscheiden kann: *Nikdy nemůžeme říci, který z možných světů je svět aktuální.* (die Auffassung von P. Tichý und P. Materna, Materna: CONCEPTS AND OBJECTS, S. 26; zit. nach Fořt: *Úvod do sémantiky fikčních světů*, S. 31) Nur die „unmöglichen“ Welten kann man ausschließen, nach P. Tichý. Gerade diese Grenzziehung widerspricht der ›modernen‹ Auffassung von ›Möglichkeit‹/›Wirklichkeit‹ als »Möglichkeit«/»Wirklichkeit«.

⁴⁹ Die ›mögliche Welt‹ repräsentiert ein Modell, das die „Wirklichkeit“ so zeigt, wie sie beschaffen sein „könnte“ und nicht »ist«. Sie unterscheidet sich also vom Konzept der ›reinen‹ »Möglichkeit«.

⁵⁰ Das „Mögliche“ ist an das begrifflich bestimmte „tatsächlich Wahre“ gebunden.

⁵¹ *Unmöglich sind solche Aussagen, die ›in allen möglichen Welten falsch sind‹.* (z. B. *Es gibt rechteckige Kreise.*) (de.wikipedia.org/wiki/Mögliche_Welt, 26. 7. 2010, 10:22)

„Wirklichkeit“ getrennt wird, wird das Leben auf bestimmbare und beschreibbare Tatsachen reduziert.⁵² Die »Welt« wird in „Welten“ getrennt.

⁵² Mit der Opposition von „Wirklich“ und „Fiktional“ zu vergleichen: *Die einfache – und daher vereinfachende – binäre Struktur von Wirklichkeit und Lüge [...], die Reinheit der sich gegenüberstehenden Begriffe [wird] [...] radikal [angezweifelt].* (Bubner: DAS ICH DER GESCHICHTEN UND DER RAUM DER MÖGLICHKEITEN IM WERK VON MAX FRISCH, S. 363)

1.3

VORAUSSETZUNG DER »MÖGLICHKEIT«

Der Raum schläft ein rundes Viereck.

Vít Dovalil

Kommunikation zwischen ›Dichtung‹ und ›Wahrheit‹

Der Dichter sollte das „Mögliche“⁵³ abbilden, lautet der Rat von Aristoteles.⁵⁴ Er schafft eine Welt, die sich der „realen“ äußerst anzunähern versucht. In den Zeiten der Regelpoetiken wurde das „Zu-Ausdenkende“ am „Vorhandenen“ gemessen, das „Mögliche“ dem „Wirklichen“ untergeordnet. Das „Mögliche“ stand dem „Nicht-Möglichen“ gegenüber,⁵⁵ das Maß der Entsprechung der „möglichen Realität“ entschied. Mit der Geniezeit schritt die Kunst über die Grenze ins „Gegenwirkliche“ und ließ das nicht mehr ›modal‹ bestimmte »Mögliche« selbstständig werden⁵⁶, dessen Antonym nicht mehr das „Unmögliche“⁵⁷ ist, sondern das Notwendige⁵⁸, das (Gesetz)Gebundene, das Traditionelle und Allgemeingültige, das Eindeutige, das Eingeschränkte und Einschränkungende. Das Klassische, charakterisiert durch Harmonie, Sicherheit und nicht zu erschütternde poetische Notwendigkeiten, wird durch das »Neue« ersetzt, das sich allem entzieht, was eine Begrenzung seiner selbst und seiner Vielfältigkeit bedeuten würde.

Zu den bekanntesten Anzeichen der ästhetischen Umkehrung gehört der Streit über das in der Dichtung „Erlaubte“ zwischen Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger auf der einen Seite sowie Johann Christoph Gottsched auf der anderen. Die Vorschriften der Aufklärung gegenüber dem Gegenstand der Dichtung, der Art mit diesem dichterisch

⁵³ An der „Wirklichkeit“ gemessen als „möglich“ bzw. „wahrscheinlich“ für den Leser erscheinend.

⁵⁴ *(D)ie Aufgabe des Dichters ist [nicht], das Geschehene zu berichten, sondern das, was geschehen kann, d. h., was nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit möglich ist.* (Aristoteles: DIE POETIK, Neuntes Kapitel, 1451a35 – 1451b, S. 38)

⁵⁵ „Möglichkeit“ im ›modalen‹ Verständnis, das sich in der ›Moderne‹ zu einem ›absoluten‹ (in Hinsicht auf die ›absolute‹ Kunst) entwickelte und der »Möglichkeit« eigenständig zu werden gewährte.

⁵⁶ Ein typisches Merkmal der ›modernen‹ Kunst. Dem Bezug zwischen dem ›modernen‹ deutschen Roman und der (›reinen‹) »Möglichkeit« widmet sich J. H. Petersen in seiner Monographie *Der deutsche Roman der Moderne*.

⁵⁷ *Wozu hinter uns blicken, da wir gerade die geheimnisvollen Tore des Unmöglichen brechen? Zeit und Raum sind gestern dahinaufgegangen.* (Marinetti: MANIFEST DES FUTURISMUS, S. 829; zit. nach Maier: *Absolute Wortkunst im Zeitraum des Expressionismus*, S. 134)

⁵⁸ Als gemeinsamer Nenner für real, logisch, gegeben, ideologisch, fatal.

umzugehen und der Wirkung der Dichtung waren dem empfindsamen Ideengut zu eng, zu bindend für einen ›Schöpfer‹. Die Literatur wird gebildet von *der schöpferischen Phantasie, deren Recht es ist, aus der Verfügungsgewalt des Subjekts das Nichtexistierende zu schaffen und es über das Existierende zu setzen.*⁵⁹ Die aufklärende Wirkung ersetzt das Bemühen um eine Bewegung des Herzens. An die Stelle des mimetisch Nachahmenden tritt das ›Genie‹, das weder Gesetze achtet noch Grenzen kennt und *hingerissen vom Adlerflug seiner Ideen [...] Häuser [baut], die keine Vernunft beziehen würde. (S)eine Schöpfungen sind freie Kombinationen, die es liebt wie eine Dichtung [...]. ›Wahr und Falsch sind nicht mehr die Unterscheidungsmerkmale des Genies.‹*⁶⁰ Keine programmatischen Standpunkte zwingen es zur „Richtigkeit“, *Deutlichkeit, Reinheit, Vollständigkeit* oder *Ordnung.*⁶¹ Das Genie stellt sich Gott gegenüber. Das »Moderne«⁶² ficht gegen die Tradition mit dem Programm der »Möglichkeit«.

Das »Mögliche« tritt dem „Wirklichen“ entgegen. Denn die Darstellung des „Wirklichen“ reicht nicht mehr aus, das »Leben« darzustellen.⁶³ Die Ästhetik wurde umgedreht: *Die Natur des Künstlers sollte nicht länger ein Werkzeug der Wirklichkeit sein, um ihr Ebenbild zu vollbringen; sondern umgekehrt, die Wirklichkeit wurde jetzt wieder der Stoff des Künstlers, um seine Natur zu verkünden.*⁶⁴ Die Kunst wurde absolut: *Ist es so, daß die Rose sich unter all ihren Blütenblättern von uns entfernt? Will sie allein Rose sein, nichts als Rose? Schlaf von niemand unter soviel Lidern?*⁶⁵ Das ›Absolute‹ ist eine bedeutsame Charaktereigenschaft des ›Modernen‹ - hinsichtlich des Denkens: *Das Denken denkt nicht mehr etwas; es denkt nur noch für sich*⁶⁶, hinsichtlich der Weltwahrnehmung: *Demonstration von Welt ›als‹ Sprache, nicht aus*

⁵⁹ Friedrich: DIE STRUKTUR DER MODERNEN LYRIK (J.-J. Rousseau-Zitat), S. 24.

⁶⁰ Friedrich: DIE STRUKTUR DER MODERNEN LYRIK, S. 25f.

⁶¹ Friedrich: DIE STRUKTUR DER MODERNEN LYRIK, S. 29.

⁶² Die »Moderne« ist hier nicht nur als die Umbruchsliteratur des 19. zum 20. Jahrhundert, sondern als eine Gegenströmung aller klassischen Literaturbewegungen zu verstehen.

⁶³ Wie auch J. H. Petersen feststellt: *Gesetze, Axiome, Schlußfolgerungen entsprechen nicht der Fülle und inneren Vielfalt menschlichen Denkens [und Lebens], d(ie) sich nicht festlegen l(assen), sondern sich mal so, mal anders ja auch in Widersprüchen vollzieh(en).* (Petersen: DER DEUTSCHE ROMAN DER MODERNE, S. 84)

⁶⁴ Bahr: DIE ÜBERWINDUNG DES NATURALISMUS (zit. nach Petersen: *Der deutsche Roman der Moderne*, S. 37).

⁶⁵ Charakter der ›Moderne‹ im Bild der ›absoluten Rose‹ R. M. Rilkes. Das Zitat ist eine deutsche Übersetzung des französisch verfassten Gedichts *Cimetière*, das die Grundlage der Grabsteininschrift bildete. (Krolow: NACHWORT, S. 248)

⁶⁶ Nef: VORWORT, S. 14f. (zit. nach Petersen: *Der deutsche Roman der Moderne*, S. 83).

Sprache⁶⁷, sowie hinsichtlich der Kunst und deren Verständnis: *In jedem Satz: Alles: Solche Sätze sind nicht zu „verstehen“, sie enthalten nur sich selbst.*⁶⁸

Die ›Moderne‹ als ›nichtmimetische Schöpfungsästhetik‹⁶⁹ hat es aufgegeben, die Welt zu ordnen, das Leben zu deuten und regeln.⁷⁰ ›Sprengung‹ des „Sinnzusammenhangs“, der „Handlungslogik“, sogar der „Kausalität“⁷¹ sind ihre Anzeichen. Die Begrifflichkeit der Wissenschaft kann das neue Weltbild nicht wiedergeben.⁷² Die Literatur der ›Moderne‹ befreit sich von der „Wirklichkeit“ und „Wahrheit“⁷³, sie *will nicht mehr an dem gemessen werden, was man gemeinhin Wirklichkeit nennt, auch wenn [sie] sie, als Absprung für [ihre] Freiheit, mit einigen Resten in sich aufgenommen hat.*⁷⁴ Trotzdem bedeutet das Dichten nicht eine Negation der Welt oder des Lebens, sondern eine ›Veränderung‹: *Wenn das moderne Gedicht Wirklichkeiten berührt – der Dinge wie des Menschen –, so behandelt es sie nicht beschreibend und nicht mit der Wärme eines vertrauten Sehens und Fühlens. Es führt sie ins Unvertraute, verfremdet sie, deformiert sie.*⁷⁵ Das traditionelle Verständnis der Dichtung wird zerstört. Aus einer einseitigen Welt ist eine mehrdeutige, mehrfache geworden, worauf auch die Sprache reagiert hat: ›[Der Dichter] (z)weisprachiger unter zwiefach spitzen Dingen. [...] (S)elbst ein Streit zwischen allem Streitenden, redend im Vieldeutigen wie einer, der irreging im Kampf zwischen

⁶⁷ Rumold: CARL EINSTEIN, S. 269 (zit. nach Sorg: *Aus den ›Gärten der Zeichen‹*, S. 27).

⁶⁸ GOTTFRIED BENN AN WILHELM OELZE, Brief vom 30. März 1949 (zit. nach Sorg: *Aus den ›Gärten der Zeichen‹*, S. 24).

⁶⁹ Begriff von W. Schmitz (nach Bubner: *DAS ICH DER GESCHICHTEN UND DER RAUM DER MÖGLICHKEITEN IM WERK VON MAX FRISCH*, S. 377).

Auch mit freier Assoziation verbunden, dessen man sich auch bei der Rezeption von *Bebuquin* und *Mein Name sei Gantenbein* bewusst wird. J. H. Petersen gebraucht dafür den Begriff ›Assoziationsästhetik‹. (Petersen: *DER DEUTSCHE ROMAN DER MODERNE*, S. 38)

⁷⁰ Wie auch C. Einstein feststellt: *Dichten gilt den Neuen nicht für geschmackvolles Ordnen des irgendwie gegebenen Stoffes.* (Einstein: *ÜBER PAUL CLAUDEL*, S. 290)

⁷¹ Petersen: *DER DEUTSCHE ROMAN DER MODERNE*, S. 39.

⁷² Wie auch W. Höllerer feststellt: *Wenn ich behaupte, daß zurzeit allein der Autor die Möglichkeit hat, im Schreiben, mit seiner offenen Poetik, den Zusammenhang und den Widerspruch der verschiedenen gegenwärtigen Zeichensysteme sichtbar zu machen, - so hat das seinen Grund in der Beobachtung, daß der Autor nicht, zumindest nie ausschließlich, als Spezialist schreibt. Er wäre falsch beraten, streng wissenschaftliche, spezialisierte Methode nachzuahmen, das gerade beraubte ihn seiner Möglichkeiten. Er findet seine eigenen Methoden, mit Hilfe der Grammatik und notfalls gegen sie. [...] Die Autoren suchen für einen Fundus von widersprüchlichen Zeichensystemen möglichst zutreffende Zeichen. Hier liegen die Leistungen der modernen Literatur.* (Höllerer: *EIN GEDICHT UND SEIN AUTOR*, S. 505; zit. nach Schmidt-Henkel: *Die wirkliche Welt ist in Wahrheit nur die Karikatur unserer großen Romane*, S. 32)

⁷³ Auch von der klassischen Triade Schönheit-Wahrheit-Güte: *diesseits von gut und böse, / jenseits von wahr und schön – / das Gedicht.* (Kurt Leonhard; zit. nach Ischreyt: *Welt der Literatur*, S. 142)

⁷⁴ Friedrich: *DIE STRUKTUR DER MODERNEN LYRIK*, S. 16.

⁷⁵ ebd.

*Flügeln und Dornen!*⁷⁶ *Eine Welt der Gewohnheiten*⁷⁷ wird durch eine neue, ›andere‹, unsichere, ›dissonante‹ verdrängt.

Gott wird für tot erklärt und verliert seine Alleinherrschaft.⁷⁸ Dichter und Menschen befreien sich von bestimmenden Auffassungen, Ideologien oder Makrokosmen⁷⁹, um die Welt in ihrer Ganzheit und ohne bindende Vorurteile zu erfahren. Das Zeitalter des »Möglichen« lässt Grenzen verschwinden, bricht Erprobtes und Eingespieltes auf.⁸⁰ Eine Welt mit ›offener Faktizität‹⁸¹, wo das *Phantastische, Illusionäre, Unwirkliche* oder *Imaginäre* mit der fassbaren gegenständlichen „Realität“ konkurriert, wird geboren. Vermischung und Verfremdung vermitteln ein neues Bild der erdichteten Welt. Als *ein sich selbst genügendes, in der Bedeutung vielstrahliges Gebilde*⁸² löst sich das »fiktional Mögliche« vom „Realen“, gibt die Existenz in Nachahmung auf und begründet eine selbstständige »fiktionale Wirklichkeit« als vollwertige Existenzweise.⁸³

⁷⁶ Friedrich: DIE STRUKTUR DER MODERNEN LYRIK (S.-J. Perse-Zitat), S. 15f.

⁷⁷ Friedrich: DIE STRUKTUR DER MODERNEN LYRIK, S. 28.

⁷⁸ *Wir sind nicht mehr so phantasielos, das Dasein eines Gottes zu behaupten.* (Einstein: BEBUQUIN, S. 12)

⁷⁹ Es genügt an den Unterschied zwischen der geordneten und geregelten Welt von Goethes Faust und den unsicheren Boden der »Moderne« (vgl. Anm. 10), auf dem sich Figuren aus Dramen und Erzählungen H. v. Kleists bewegen, zu denken. Ausgewogenheit, Harmonie, die Idee des *guten Menschen* auf dem *richtigen Lebensweg* bestimmen das Weltbild der ›Weimarer Klassik‹. Dagegen ist der Kampf für die Kleistische Weltordnung charakteristisch – ein Kampf, den nur die Stärkeren gewinnen, aber nicht immer überleben können und in dem den Schwächeren keine rettende Hand angeboten wird (im Gegensatz zu den Rettungsversuchen im *Faust*).

⁸⁰ *Der Mensch vermag alles, alles auch in seinem Gegensatz zu denken, alle Ordnungen sind getilgt, alles ist möglich, offen, unbestimmt. Deshalb gelangt das Alogische, gelangt die Gegenvernunft zur Herrschaft. Dies geschieht auch darum, weil es keine wirkliche metaphysische Ordnung mehr gibt.* (Petersen: DER DEUTSCHE ROMAN DER MODERNE, S. 85) Diese These erinnert neben Friedrich Nietzsche auch an vielzitierte Stellen der *Brüder Karamasow*, die sich mit dem ›Gottestod‹ beschäftigen. (vgl. Dostojewski: DIE BRÜDER KARAMASOW, Erster Teil, z. B. 97f.)

⁸¹ Ein aus der Philosophie in die Linguistik übernommener Begriff, der den Charakter von solchen Sätzen bezeichnet, deren Wahrheitsgehalt aufgrund einer faktischen Begebenheit nicht geprüft werden kann.

⁸² Friedrich: DIE STRUKTUR DER MODERNEN LYRIK, S. 16.

⁸³ Zusammenfassend zum ganzen Kapitel: *Aristoteles brachte die Kunst in voellige Abhaengigkeit vom rationalen Realen. Das Kunstwerk ist Nachahmung und womoeglich Nachahmung einer Nachahmung; somit ist alles Spontane oder Mythische ausgeschlossen. [...] Dieser Glaube einer restlosen Uebereinstimmung des Menschen mit dem rationalisierten Wirklichen beherrscht die Aesthetik der Renaissance und der Klassik; damit hoffte man eine einzig verbindliche Doktrin von der Kunst und deren einheitliche Ueberlieferung zu erweisen. Von hier aus gelangt man zu der konservativen Haltung, daß Vernunft, Gesetz und Ordnung die einzigen Chancen der menschlichen Freiheit bedeuten. Damit aber waren in der klassischen Aesthetik die spontanen und konkreten Erlebnisschichten ausgeschaltet, und die Erfindung sank zum Arrangement oder zum Defekt herab.*

Wie aber, wenn der Mensch mit dem rationalen Wirklichen nicht uebereinstimmte; und diese alogische Inkongruenz ihre primaere Kraft wiedergewoenne und die Gestalt zum Ausdruck der Differenz des Menschen und der realen Umwelt geriete, so wie fruher solche Nichtuebereinstimmung ihre Form im Mythos gewonnen hatte.

D. h.: Kunstwerk ist nicht mehr ein Versuch zur Anpassung, sondern waechst aus einem Gegentrieb, einer Weigerung, die gegebene Welt zu akzeptieren.

1.4

VORAUSSETZUNG DER »MÖGLICHKEIT«

*Schläft ein Lied in allen Dingen,
die da träumen fort und fort,
und die Welt hebt an zu singen,
triffst du nur das Zauberwort.*

Joseph von Eichendorff

Kommunikation zwischen Autor, Leser und Werk

Das Beleben der literarischen Welt der »Möglichkeit« setzt den Autor mit seiner Vorstellungskraft voraus.⁸⁴ In der Macht des Dichters liegt es, eine Welt zu schaffen, wo Vergangenes aus dem Staub aufersteht, Worte zu ›Bildern‹ werden und Dinge zu atmenden Wesen: *Wer jenen Geist hat, [...] dem stehet Athen noch, wie ein blühender Fruchtbaum. Der Künstler ergänzt den Torso sich leicht.*⁸⁵

Nach den rezeptionsästhetischen Ausführungen ist erst der Leser⁸⁶ fähig, das Leben der Geschichte einzuhauchen.⁸⁷ Sie ›lebt‹ von der Verschiedenheit der Leservorstellungen und Assoziationen. Die Vollständigkeit und der Sinn eines Werks sind bedingt durch die Konkretisationen der ›Unbestimmtheitsstellen‹⁸⁸ seitens des Rezipienten.

Jedes Werk verweist mit seiner Existenz auf Wege, interpretiert und missinterpretiert zu werden. Das ›Wort‹ stiftet und grenzt sie gleichzeitig ein. Nur eine werkorientierte

Damit aber wird der Kunst gegen die Identifizierung mit den gegebenen Objekten und konventionellen Erfahrungen gestellt. Nun ist sie nicht mehr von der Tendenz des Traditionalismus, sondern der des metamorphotischen Aufbruchs beherrscht. (Einstein: WERKE, Band 4, S. 213f.; zit. nach Sorg: Aus den ›Gärten der Zeichen‹, S. 66f.)

⁸⁴ Literarisch wird dieser Vorgang in *Sofies Welt* von Jostein Gaarder bearbeitet. Der schreibende Major erweckt seine Gestalten zum Leben, indem er für sie eine fiktionale Welt schöpft, und zwar für solche Figuren, die fähig sind, Selbstständigkeit zu erlangen und in die real-epische Welt einzudringen (was teilweise nicht von deren Autor vorausgesehen war).

⁸⁵ Hölderlin: HYPERION, Erster Band, Zweites Buch, Neunzehnter Brief, S. 564.

⁸⁶ Auch der Autor in der Rolle des Lesenden.

⁸⁷ Das endgültige Formen der Bücher-Welt seitens des Lesers wird beispielsweise in der *Unendlichen Geschichte* von Michael Ende thematisiert. Der lesend erlebende Held muss mit seinen Wünschen, Vorstellungen und Erinnerungen eine neue Welt bilden. Nur so kann er *Phantásien* retten – durch seine Imagination.

⁸⁸ Ein Begriff von Roman Ingarden. Das literarische Werk weist in seiner Struktur ›unbestimmte‹ Stellen auf, die der Leser zu ›bestimmen‹ hat, um es zu ›vervollständigen‹. (vgl. § 38. ›Die Unbestimmtheitsstellen der dargestellten Gegenständlichkeiten‹, In: Ingarden: DAS LITERARISCHE KUNSTWERK, S. 261ff.)

Analyse⁸⁹ ist fähig, das Mannigfaltige des Kunstwerks gänzlich einzubehalten: [Das sprachliche Bild bedeutet] *nichts als sich selber: Schwäne. Schwäne, aber freilich gesehen mit den Augen der Poesie, die jedes Ding jedesmal zum erstenmal sieht, die jedes Ding mit allen Wundern seines Daseins umgibt [...]*.⁹⁰ Eine autor- sowie rezipient-orientierte Interpretation schränkt das Dasein des Werks ein, das in der Vielgestaltigkeit sich gründet. Der Dichter formt mit Worten, die der Leser ›aktualisiert‹. Der Autor gebraucht das Wort, lässt aber das Wort selbst schaffen: *Das Wort ist ein lebendiges Wesen, mächtiger als der, der es gebraucht; dem Dunkel entsprungen, schafft es den Sinn, den es will [...]*.⁹¹ Oder anders ausgedrückt: *Der Maurer ist der Herr des Hammers, der Hammer jedoch ist dem Maurer gegenüber im Vorteil, weil das Werkzeug genau weiß, wie es gehandhabt werden muß⁹², wogegen der Benutzer des Werkzeugs dies nur annähernd wissen kann.*⁹³ Inwieweit die Mannigfaltigkeit einer Dichtung in ›Aktualisierungen‹ zum Vorschein kommt, wird von der Vorstellungskraft, Erfahrung, Sichtweise des Lesers, von seinen Interessen und Fragen, die ihn bewegen, beeinflusst.

⁸⁹ Sie wird repräsentiert durch das Lutherische ›Scriptura-sui-ipsius-interpres‹, ›die Schrift interpretiert sich selbst‹, oder durch die interpretatorischen Methoden des ›New Criticism‹. Beiden liegt es daran, Überinterpretation(en) zu vermeiden. Die textimmanente Interpretationsmethode wird ausführlicher im Kapitel (2.4) ›Und ein Narr wartet auf Antwort‹ behandelt.

⁹⁰ Hofmannsthal: DAS GESPRÄCH ÜBER GEDICHTE, S. 501 (digitalisiert unter: www.zeno.org/Literatur/M/Hofmannsthal,+Hugo+von/Essays,+Reden,+Vorträge/Das+Gespräch+über+Gedichte, 27. 7. 2010, 15:48).

⁹¹ Friedrich: DIE STRUKTUR DER MODERNEN LYRIK, S. 32.

⁹² Statt *genau* wäre in Bezug auf das ›Wort‹ vielleicht angemessener: ›über seinen Inhalt und Umfang Bescheid weiß.

⁹³ Kundera: DAS BUCH VOM LACHEN UND VERGESSEN, S. 280f.

2.1 AUSDRUCK UND FUNKTION DER »MÖGLICHKEIT«

*Es bleibt uns vielleicht
irgend ein Baum an dem Abhang, daß wir ihn täglich
wiedersähen; es bleibt uns die Straße von gestern
und das verzogene Treusein einer Gewohnheit,
der es bei uns gefiel, und so blieb sie und ging nicht.*

Rainer Maria Rilke

Das Wort als »Möglichkeitsträger«: *Wunder, das Geschichte macht*⁹⁴

Die Unterscheidung einzelner »Möglichkeitsträger« folgt dem gleichen Prinzip wie in anderen (Unter)kapiteln.⁹⁵ Die »Möglichkeit« als ›Mehrdeutigkeit‹ verweigert eine auf greifbare und klare Ergebnisse zielende Rezeption. In dem zweiten Fall tritt die »Möglichkeit« als ›bloße Vorstellung‹ und Relativierung auf: ›Es ist »möglich«, dass diese Aussage stimmt‹. Der analytische Teil bedient sich der Beispielsätze aus literarischen Werken, auf den sich die Diplomarbeit gründet.⁹⁶

I.) ›eins und doppelt‹ sein

Der Verzicht auf die Deutlichkeit kann das Spiel der Bedeutungen eröffnen. Es entstehen Konstruktionen, die, gegründet auf der ›Mehrdeutigkeit‹ der Worte, ›Mehreres gleichzeitig auszudrücken‹ vermögen.

Die Personalpronomen fungieren als Indexe und geben somit ein offenes Schema an, das durch Leservorstellungen kontextabhängig konkretisiert und ergänzt wird, in der Reichweite, welche der Text zulässt.⁹⁷ Die Konjunktion ›oder‹ lässt nebeneinander

⁹⁴ M. Frisch *Tagebuch 1946-1949*.

⁹⁵ »Möglichkeitsträger« sind als analogischer Begriff zu den ›Negationsträgern‹ (Helbig/Buscha: DEUTSCHE GRAMMATIK) gebildet worden.

Es wäre auch eine andere Zuordnung denkbar und zwar in explizite lexikalische (»Möglichkeit« begrifflich sowie inhaltlich ausgedrückt), implizite morphosyntaktische (inhaltlicher Ausdruck der »Möglichkeit«) und implizite lexikalische »Möglichkeitsträger« (semantische Berührungspunkte mit der »Möglichkeit«). Um den Aufbau der Arbeit nicht zu verletzen, ist diese nicht verwendet worden.

⁹⁶ In den Beispielsätzen sind die jeweiligen »Möglichkeitsträger« mit Fettdruck hervorgehoben.

⁹⁷ Index als jede allgemeine Bezeichnung, wie z. B. ›hier‹, ›zu Hause‹, ›Tisch‹, ›Baum‹.

mindestens zwei »Möglichkeiten« stehen: den Zustand im Vorfeld einer Wahl bzw. Veränderung⁹⁸ oder eine gleichrangige Anordnung bezeichnend.

- *Ich weiß genau, daß nichts dabei herauskommt; früher **oder** später wird jeder, den ich ins Auge fasse, in einer Türe verschwinden, oder er winkt plötzlich einem Taxi, und bis ich ebenfalls ein freies Taxi erwisch habe, ist es jedesmal zu spät, dann kann ich mich nur nicht ins Hotel zurückfahren lassen, um mich in Kleidern und Schuhen aufs Bett zu legen, erschöpft von meinen sinnlosen Gängen...*⁹⁹

Bestimmte Substantive und Adjektive können eine Fülle an »Möglichkeiten« ausdrücken.

- *Wenn ich mich in den Reizen der **Mannigfaltigkeit** verstecken könnte; und ich weiß nicht, von welchem Zentrum aus ich auferstehen soll.*¹⁰⁰
- *O Reichtum meiner Seele, / Vielleicht auch hilflose **Vielfältigkeit**, / den ich nicht ertragen kann.*¹⁰¹

Eine undeutliche Extension lässt mehrere »Interpretationsmöglichkeiten« entstehen. ›Anders‹ bezeichnet eine nicht näher bestimmte Eigenschaft – einen der »möglichen« Zustände als Konkurrenz zu dem Anfangszustand. ›Verwandlung‹ bedeutet das Entstehen von einem neuen Zustand und repräsentiert die »Möglichkeit« als das ›mehrdeutige‹ Anderswerden.

- *Nacht der **Verwandlung**, wann kommst du, wo ich diesen Körper vergesse, ja, ihn abstreife, und die Dinge **anderes** bedeuten und **anderes** sind, denn je sonst [...].*¹⁰²
- *Langsam habe ich es satt, dieses Spiel, das ich nun kenne: handeln oder unterlassen, und in jedem Fall, ich weiß, ist es nur ein Teil meines Lebens, und den andern Teil muß ich mir vorstellen; Handlung und Unterlassung sind vertauschbar; manchmal handle ich bloß, weil*

⁹⁸ Im Sinne von ›entweder ... oder‹.

⁹⁹ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 9.

¹⁰⁰ Einstein: BEBUQUIN, S. 33.

¹⁰¹ Einstein: BEBUQUIN, S. 33.

¹⁰² Einstein: BEBUQUIN, S. 44.

die Unterlassung, genauso möglich, auch nichts daran **ändert**, daß die Zeit vergeht, daß ich älter werde...¹⁰³

II.) ›unförmlich‹ gewordene Geschichte

Jede Aussage kann mithilfe der Distanz, der Hypothese, der subjektiven Wertigkeit, des Zukunfts- bzw. Vergangenheitsbezugs relativiert werden.

Die Subjektivität der Äußerung beeinflusst die Geltung einer Angabe. Der charakteristische Grundzug ist die Komponente ›annehmen‹ bei epistemisch¹⁰⁴ verwendeten Modalverben¹⁰⁵ und deren Konkurrenzformen, den Modalwörtern. Diese modifizieren, als Kommentare des Sprechers, die Aussage und drücken die »Möglichkeit« in Hypothese oder Distanz¹⁰⁶ aus. Der Hypothesenindikator¹⁰⁷ ›anscheinend‹ bezeichnet den Zustand, ›dem Anschein nach zu sein‹. ›Hoffentlich‹ bringt einen emotional gefärbten Wunsch zum Ausdruck.¹⁰⁸ ›Vielleicht‹¹⁰⁹ und ›wahrscheinlich‹ zählen auch zu den Hypothesenindikatoren.

→ *Die Geburt war für ihren Körper **anscheinend** vorteilhaft gewesen.*¹¹⁰

→ ***Hoffentlich** falle ich nie aus der Rolle.*¹¹¹

→ ***Vielleicht** war es dies, was mich mit dem Unbekannten verknüpfte, Erinnerung an einen Vormittag im dunklen Abendanzug, als ich von einer Frau kam.*¹¹²

¹⁰³ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 129.

¹⁰⁴ Es wird die ›epistemische‹ und ›nicht-epistemische‹ Modalität unterschieden (G. Öhlschläger, G. Diewald). ›Können‹ bzw. ›dürfen‹ in nicht-epistemischer Verwendung werden nicht behandelt, weil sie die ›modale‹ „Möglichkeit“ bezeichnen, die sich im Gegensatz zur „Notwendigkeit“ definiert. Dasselbe gilt für das Suffix ›-bar‹.

¹⁰⁵ Es handelt sich um Konstruktionen ›muss‹/›dürfte‹/›kann‹ in Kombination mit dem Infinitiv II.

¹⁰⁶ Zu den Distanzierungsindikatoren (Benennung nach Helbig: LEXIKON DEUTSCHER MODALWÖRTER) zählen beispielsweise ›angeblich‹ und ›vorgeblich‹. Die Modalverben ›sollen‹ und ›wollen‹ in Verbindung mit dem Infinitiv II im epistemischen Gebrauch drücken auch Distanz aus, gegenüber einer Behauptung der dritten Person. Gegensätzlich zum „Wahrheitsanspruch“ der Behauptung, beansprucht die Distanz das Recht, die Äußerung als »bloß-Möglich« gelten zu lassen.

¹⁰⁷ Benennung nach Helbig: LEXIKON DEUTSCHER MODALWÖRTER.

Zu weiteren Modalwörtern gehören die Gewissheitsindikatoren, Bewertungsindikatoren und Emotiva, die aber nur beschränkt mit der »Möglichkeit« in Bezug zu bringen sind.

¹⁰⁸ Nach Helbig: LEXIKON DEUTSCHER MODALWÖRTER, S. 146f.

¹⁰⁹ Der Unterschied zwischen ›vielleicht‹ und ›hoffentlich‹, die beide mit dem Ausdruck der »Möglichkeit« verbunden sind, ist im Deutschen deutlich zu unterscheiden. Probleme entstehen erst bei der Übersetzung ins Tschechische – das tschechische ›snad‹ entspricht in einer seiner Bedeutungen der Bezeichnung ›hoffentlich‹, in der anderen dem tschechischen ›možná‹, d. h. dem deutschen ›vielleicht‹. In Übersetzungen aus dem Deutschen ins Tschechische werden oft diese Differenzierungen nicht präzise genug auseinandergelassen.

¹¹⁰ Einstein: BEBUQUIN, S. 14.

¹¹¹ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 103.

- *Nur für Enderlin, der sich gelegentlich verabschiedet, ist etwas geschehen, übrigens nicht zum ersten und **wahrscheinlich** nicht zum letzten Mal.*¹¹³

Zu mehreren Modalwörtern kann man jeweils ein zugehörendes Substantiv, modales Vollverb oder Adjektiv mit gleicher Funktion zuordnen:

MODALWORT	SUBSTANTIV	VERB	ADJEKTIV
möglicherweise	Möglichkeit		möglich
hoffentlich	Hoffnung	hoffen	
wahrscheinlich	Wahrscheinlichkeit		
anscheinend	(An)Schein	scheinen	
vermutlich	Vermutung	vermuten	
(vielleicht)	Hypothese		hypothetisch

- *Wenn man frei und kühn zum Leben in vielen Formen ist, wenn man den Tod als ein Vorurteil, einen Mangel an Phantasie ansieht, dann geht man aufs Phantastische, das ist die Unermüdlichkeit in allen **möglichen** Formen.*¹¹⁴

Zwischen der ›Hypothese‹ und ›Hoffnung‹ herrscht der gleiche Unterschied wie zwischen ›vielleicht‹ und ›hoffentlich‹.

- *›Gnädigste, Sie sitzen auf einer **Hypothese**‹.*¹¹⁵
- *Wir wollen einer **hypothetischen** Handlung beiwohnen, nämlich meinem Seelenamt.*¹¹⁶
- *O Krankheit, komme, nur du kannst mir Grenzen geben, Gott laß mich einen ungeheuren Schmerz empfinden, damit der Geist paralysiert werde; oder vielleicht, o **Hoffnung**, schaff die Krankheit einen neuen Körper, fähig zu den sonderlichen Dingen, deren ich bedarf.*¹¹⁷

Die modalen Vollverben leiten häufig einen Nebensatz ein oder sind in eine solche Satzkonstruktion transformierbar. Sie ordnen den Nebensatz-Inhalt dem Status des

¹¹² Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 9.

¹¹³ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 41.

¹¹⁴ Einstein: BEBUQUIN, S. 19.

¹¹⁵ Einstein: BEBUQUIN, S. 23.

¹¹⁶ Einstein: BEBUQUIN, S. 11.

¹¹⁷ Einstein: BEBUQUIN, S. 43f.

»Möglichen« zu. ›Scheinen‹ steht gegenüber dem ›sein‹, indem es einen »bloß-möglichen« Zustand benennt.

- *Die Dame, Amerikanerin, ist jedesmal enttäuscht, wenn sie mit der nächsten Brille vor den Spiegel tritt, und kann sich nicht entschließen, **scheint** es, so auszusehen, wie der Spiegel sie zeigt, und das kann noch lang dauern.*¹¹⁸
- *Einen Augenblick lang **hoffte** ich noch in aller Ruhe, daß ich das weiche Schleudern abfangen könnte wie auch schon [...].*¹¹⁹

›Würde‹ gilt in der deutschen Standardsprache als Ersatz von Konjunktiv Präsens, Präteritum oder Futur.

- *Ich frage mich, welche Rolle ich dieser Frau geben **würde**.*¹²⁰

Einige Nebensätze sind mit dem Ausdruck der Hypothese zu verbinden. In der Sprechzeit bewegen sich ihre Aussagen im Bereich des »bloß-Möglichen« und verweisen daneben zu einer zukünftigen Änderung dieses Zustands. Konzessivsätze mit modaler Bedeutung¹²¹, gebunden an die Modalverben ›sollen‹ und ›mögen‹, beschreiben ein vorgestelltes, »mögliches« Geschehen, das sich in Zukunft ereignen könnte. Der Konditionalsatz im Indikativ drückt den Status der »Möglichkeit« aus, der zu einer zukünftigen Verwirklichung zielt, im Falle realisierbarer Bedingungen. Ein konjunktivischer Konditionalsatz bezeichnet, vom gleichen Standpunkt aus wie der indikativische, eine Realisation unter hypothetischen (nicht immer durchführbaren) Bedingungen. Eine vorgestellte Gleichheit zwischen mehreren Gliedern benennen Komparativsätze.

- *Aber für Lila, die Frau, ist sie ernster, und wenn er auch Recht behalten **mag**, was mich betrifft, er verliert sie gerade dadurch, daß er allzubald ihre Verblendung durchschaut hat ...*¹²²

¹¹⁸ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 26.

¹¹⁹ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 24.

¹²⁰ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 62.

¹²¹ Mit der obligatorischen Abtönungspartikel ›auch‹ im Nebensatz.

Zum Begriff ›Abtönungspartikel‹: Die Abtönungspartikeln oder Einstellungsausdrücke besitzen eine modifizierende Funktion. Sie fungieren als Signale über den Ablauf der Kommunikation und bewerten nicht nur den Inhalt des Satzes, sondern beziehen sich auch auf das Vergangene oder Folgende.

¹²² Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 238.

- *Wenn sie sich nicht verschlief, ging alles in Ordnung...*¹²³
- *Obschon es Vormittag war, trug er einen dunklen Abendanzug, als käme er aus der Oper.*¹²⁴

Zu einem hypothetischen und/oder zukünftigen Ereignis weisen modifizierende Verben hin. Den Modalverben ähnlich, bringen sie den Status der »Möglichkeit« zum Ausdruck. Sie kommen in Verbindung mit einem Infinitiv (mit ›zu‹) vor und weisen eine andere Bedeutung, im Gegensatz zu ihrem Gebrauch als Vollverben, auf. Als Repräsentanten sind ›wissen‹, ›pflegen‹ und ›drohen‹ zu nennen.

- *(U)nd erst als ein Wind durchs offene Fenster zieht, bemerkt er den Zettel auf dem Schreibtisch, erhebt sich, um einen Aschenbecher auf den Zettel zu stellen, der fortzuflattern **droht**; nicht um den Zettel zu lesen.*¹²⁵

Wenn die Aktzeit, Sprechzeit und Betrachtzeit nicht übereinstimmen, d. h. wenn ein Geschehen nicht in der Gegenwart verläuft, sondern der Sprecher auf etwas Zukünftiges vorausweist oder sich an etwas erinnert, entsteht Raum für Fiktion und Vorstellungskraft. Es entsteht die »Möglichkeit« in Unentschiedenheit zwischen Erfüllen und Nicht-Erfüllen. Sie kann mithilfe des Präsens, Futurs I und Modalverbs ›wollen‹ ausgesprochen werden.¹²⁶ Weiter drückt Futur I eine Vermutung über die Gegenwart aus.

- *Schon wenn der Verkäufer sie in die Umkleidekoje bringt und dann taktvoll verschwindet, damit ich probiere, weiß ich wie alles aussehen **wird** in einem Vierteljahr.*¹²⁷

Die ›Erinnerung‹ gewinnt den Ausdruck der »Möglichkeit« durch das ‚Nachbilden‘. Sie beschreibt einen Prozess, der dem Erleben gegenübersteht als eine Modifikation¹²⁸ und Interpretation des „Geschehenen“. Sie verbleibt im Bereich des »bloß-Möglichen«, die Gefahr verbergend, nicht mit der „Wirklichkeit“ übereinzustimmen.

¹²³ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 69.

¹²⁴ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 9.

¹²⁵ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 141.

¹²⁶ Es könnten dazu auch nicht-epistemisch verwendete Modalverben mit Sprecherbewertung (›müssen‹/›müsste‹, ›sollen‹/›sollte‹, ›können‹/›könnte‹, ›dürfen‹/›dürfte‹ in Verbindung mit dem Infinitiv I) gerechnet werden, die teilweise auf die Zukunft verweisen und einen Vorwurf oder eine Empfehlung aussprechen.

¹²⁷ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 20f.

¹²⁸ Durch den Einfluss des gegenwärtigen Gemütszustandes.

- *Ihre List, die sich gestern abend so sachlich und fast lustig ausgenommen hatte, ihr Fernanruf, um sicherzustellen, ob ihr Mann wirklich noch in London weilte, war ihm plötzlich, jetzt in der unwillkürlichen **Erinnerung** nicht sympathisch, während er, die Tasse in der linken Hand, einmal mehr über Algier las.*¹²⁹

Mit dem Menschen verbundene Aussagen sind immer ›Einstellungsbekundungen‹.¹³⁰ Es handelt sich um Verben bzw. Substantive des ›Wahrnehmens‹ (wie ›sehen‹, ›hören‹, ›fühlen‹, ›riechen‹, ›spüren‹) und ›Wissens‹ (wie ›meinen‹, ›denken‹, ›glauben‹), die eine persönliche Meinung, Ansicht, die Welt aus einem »möglichen« Gesichtspunkt repräsentieren. Sie sind nicht als allgemeingültig zu betrachten, denn als Umschreibungen der subjektiv-epistemischen Modalität entziehen sie sich dem Anspruch an „Wahrheit“.

- *Er kann **hören** [...] [,] **riechen** [,] **denken** [...].*¹³¹
- *Es war ein Mann meines Alters, ich folgte ihm von dem Augenblick an, als er seine Wagen, einen Citroën, **glaube** ich, verlassen, die Wagentüre zugeschlagen und den Schlüsselbund in seine Hosentasche gesteckt hatte.*¹³²
- *Ich dachte schon oft, daß unsere **Meinungen** als strenge Umkehr der Tatsachen aufgefaßt werden können.*¹³³

Konjunktiv-II-Wunschsätze stellen auch eine subjektive Modifikation dar, da sie einen Wunsch, also den Bereich des »Möglichen«, zum Ausdruck bringen.¹³⁴

- *Wenn ich mich in den Reizen der Mannigfaltigkeit verstecken könnte; und ich weiß nicht, von welchem Zentrum aus ich auferstehen soll.*¹³⁵

¹²⁹ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 70.

¹³⁰ In Opposition zum „Wahrheitsanspruch“ von Behauptungen.

¹³¹ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 21.

¹³² Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 7.

¹³³ Einstein: BEBUQUIN, S. 15.

¹³⁴ Meistens in der Kombination mit den Abtönungspartikeln ›doch‹ und/oder ›nur‹.

¹³⁵ Einstein: BEBUQUIN, S. 33.

2.1 AUSDRUCK UND FUNKTION DER »MÖGLICHKEIT«

*Und wenn ein Vogel saß, so wußte man doch, daß es ein Vogel war,
ein Himmel wuchs aus ihm heraus und blieb um ihn stehen,
eine Weite war zusammengefaltet auf jede seiner Federn gelegt
und man konnte sie aufspannen und ganz groß machen.*

Rainer Maria Rilke

»Möglichkeit« sprachlicher Bilder: Verse ›gemalter Fensterscheiben‹

Die »Möglichkeit«, der sich die Poesie bedient, bezieht sich einerseits auf die »möglich« gewordene »Wirklichkeit«, also auf die Hinwendung zur menschlichen Wahrnehmung. Andererseits ist sie bemüht, aus dem Bedeutungsreichtum und der Umfassungsreichweite des Wortes grenzenlos zu schöpfen.

Jedes Gedicht lebt in seiner eigenen Welt der Worte, in der seine eigenen Gesetze gelten: Worte, im Gewand aus Lauten, deren Herz aber Meinungen, Erinnerungen, Erfahrungen, Aufforderungen, Belehrungen verbirgt. Wenn man die Worte verändert, ändern sich auch die Verhältnisse im Herzen - es entsteht ein anderes Gedicht. Der dichterische Vorgang mit Worten ist nicht mit dem der Sprache der Gewohnheit und Alltäglichkeit zu vergleichen: ›*Der Dichter braucht die Worte wie Tasten*‹, er rührt Mächte in ihnen auf, von denen die Alltagsrede nichts weiß.¹³⁶ Dies bedeutet nicht, dass die poetische Sprache keine menschliche wäre: *Denn [die Poesie] hat keine Grenzen ihres Fluges, aber in ihrem Wesen ist sie begrenzt: wie könnte sie aus irgend einem Abgrund der Welten etwas anderes zurückbringen, als menschliche Gefühle, da sie doch selbst nichts anderes ist als die menschliche Sprache!*¹³⁷ Der Mitteilungszweck wird nur durch das Interesse am Wort selbst ersetzt.¹³⁸ Das

¹³⁶ Friedrich: DIE STRUKTUR DER MODERNEN LYRIK, S. 29.

¹³⁷ *Denn [die Poesie] hat keine Grenzen ihres Fluges, aber in ihrem Wesen ist sie begrenzt: wie könnte sie aus irgend einem Abgrund der Welten [und aus allen ihren Verwandlungen, allen ihren Abenteuern, aus allen Abgründen und allen Gärten] etwas anderes zurückbringen, als menschliche Gefühle, da sie doch selbst nichts anderes ist als die menschliche Sprache!* (Hofmannsthal: DAS GESPRÄCH ÜBER GEDICHTE, S. 498)

¹³⁸ *Niemals setzt die Poesie eine Sache für eine andere, denn es ist gerade die Poesie, welche fieberhaft bestrebt ist, die Sache selbst zu setzen, mit einer ganz anderen Energie als die stumpfe Alltagssprache [...].* (Hofmannsthal: DAS GESPRÄCH ÜBER GEDICHTE, S. 499)

nuancierte Wort¹³⁹ wird ausgesprochen, *um der Worte willen, d[arin liegt die] Zauberei.*¹⁴⁰ Das Bildlich-Dynamische kann sich nicht der statischen Ausdrucksweise der Wissenschaft messen. *Mit einer ganz anderen Zauberkraft als die schwächliche Terminologie der Wissenschaft*¹⁴¹ ist die dichterische Sprache bemächtigt das »Leben« aufzufassen.¹⁴²

Demnach kann nicht jedes Wort zum Träger der Poesie werden. Außerordentlichkeit der Dichterworte wird selbst zum Thema oder Höhepunkt des Werks.¹⁴³ Man orientiert sich an bestimmten Worten, sich deren Macht bewusst: *›Jedes Wort ist Beschwörung‹, ein Herausrufen und Bannen der Sache, die es nennt.*¹⁴⁴ Wenn der Dichter *im Gedichte die Dinge mystisch durch das Wort [bannen]*¹⁴⁵ will, sollte er bedenken, dass Worte nicht ›gesucht‹, sondern ›gefunden‹ werden müssen.¹⁴⁶

In Märchen, Sagen, Mythen und Balladen trifft man oft auf Worte, die für das Geschehen wichtig sind und seinen Ablauf beeinflussen. Es können Zauberformeln sein, die bei „richtiger“ Behandlung Glück bringen können, die aber, wenn man ihre genaue Lautung

¹³⁹ Friedrich: DIE STRUKTUR DER MODERNEN LYRIK, S. 20.

¹⁴⁰ Hofmannsthal: DAS GESPRÄCH ÜBER GEDICHTE, S. 503.

¹⁴¹ Hofmannsthal: DAS GESPRÄCH ÜBER GEDICHTE, S. 499.

¹⁴² Wie auch R. Musil feststellt: *Das Wort soll [...] nichts Fixiertes bezeichnen. Es ist das lebendige Wort, voll Bedeutung und intellektueller Beziehung im Augenblick, von Wille und Gefühl umflossen; [...] Ein solches Denken mag man wohl lebend nennen.* (Musil: GEIST UND ERFAHRUNG, VII, S. 659)

¹⁴³ Das Benennen als Schaffen kommt beispielsweise in der *Unendlichen Geschichte* (M. Ende) zum Vorschein.

¹⁴⁴ Friedrich: DIE STRUKTUR DER MODERNEN LYRIK, S. 28.

¹⁴⁵ Benn: GEDICHTE, V. 7f.

¹⁴⁶ *Ich glaube, ich müßte anfangen, etwas zu arbeiten, jetzt, da ich sehen lerne. Ich bin achtundzwanzig, und es ist so gut wie nichts geschehen. Wiederholen wir: ich habe eine Studie über Carpaccio geschrieben, die schlecht ist, ein Drama, das ›Ehe‹ heißt und etwas Falsches mit zweideutigen Mitteln beweisen will, und Verse. Ach, aber mit Versen ist so wenig getan, wenn man sie früh schreibt. Man sollte warten damit und Sinn und Süßigkeit sammeln ein ganzes Leben lang und ein langes womöglich, und dann, ganz zum Schluß, vielleicht könnte man dann zehn Zeilen schreiben, die gut sind. Denn Verse sind nicht, wie die Leute meinen, Gefühle (die hat man früh genug), – es sind Erfahrungen. Um eines Verses willen muß man viele Städte sehen, Menschen und Dinge, man muß die Tiere kennen, man muß fühlen, wie die Vögel fliegen, und die Gebärde wissen, mit welcher die kleinen Blumen sich auftun am Morgen. Man muß zurückdenken können an Wege in unbekanntem Gegenden, an unerwartete Begegnungen und an Abschiede, die man lange kommen sah, – an Kindheitstage, die noch unaufgeklärt sind, an die Eltern, die man kränken mußte, wenn sie einem eine Freude brachten und man begriff sie nicht (es war eine Freude für einen anderen –), an Kinderkrankheiten, die so seltsam anheben mit so vielen tiefen und schweren Verwandlungen, an Tage in stillen, verhaltenen Stuben und an Morgen am Meer, an das Meer überhaupt, an Meere, an Reisenächte, die hoch dahinrauschten und mit allen Sternen flogen, – und es ist noch nicht genug, wenn man an alles das denken darf. Man muß Erinnerungen haben an viele Liebesnächte, von denen keine der andern glich, an Schreie von Kreißenden und an leichte, weiße, schlafende Wöchnerinnen, die sich schließen. Aber auch bei Sterbenden muß man gewesen sein, muß bei Toten gesessen haben in der Stube mit dem offenen Fenster und den stoßweisen Geräuschen. Und es genügt auch noch nicht, daß man Erinnerungen hat. Man muß sie vergessen können, wenn es viele sind, und man muß die große Geduld haben, zu warten, daß sie wiederkommen. Denn die Erinnerungen selbst ›sind‹ es noch nicht. Erst wenn sie Blut werden in uns, Blick und Gebärde, namenlos und nicht mehr zu unterscheiden von uns selbst, erst dann kann es geschehen, daß in einer sehr seltenen Stunde das erste Wort eines Verses aufsteht in ihrer Mitte und aus ihnen ausgeht.* (Rilke: DIE AUFZEICHNUNGEN DES MALTE LAURIDS BRIGGE, S. 20f.)

vergisst oder sie unberechtigt benutzt, Unheil stiften. Das Erreichen der „befreienden“ Worte begegnet uns in Märchen¹⁴⁷ und kontrastiert mit der vergeblichen (post)modernen Suche nach vergessenen Worten, Worten, die wir nicht mehr kennen (können).¹⁴⁸

Die Kraft der Worte zu „fesseln“ kommt im selben Kontext vor. Verschwörungen, Vorhersagen¹⁴⁹ oder Versprechen entgeht man in der literarischen Welt nicht. Als ein besonders markantes Beispiel gilt die magische Kraft der Runen. Sie wurden ausgesprochen bzw. geritzt, um das Gewünschte zu erreichen.¹⁵⁰

Die Gedichte sind in dreifacher Weise mit dem Menschen zu verbinden. Sie sprechen ›mit der menschlichen Sprache‹ ›über menschliche Gefühle‹ – für den menschlichen Zuhörer: *Aus der natur belebten tempelbaun / Oft unverständlich wirre worte weichen. / Dort geht der mensch durch einen wald von zeichen / Die mit vertrauten blicken ihn beschaun.*¹⁵¹ Das ›moderne‹ Gedicht verbindet Natur¹⁵², Vertrautheit und Wirrnis.¹⁵³ Wirre Welt kann nur mit wirren Worten ausgedrückt werden. Das Nebeneinander vom Wirren und Vertrauten folgt aus dem Willen der Dichter der ›Moderne‹, alles in seiner Ganzheit abzubilden, nichts infolge von Programmen oder Ideologien zu verschweigen – ein *Traumdämmern, das aus der mechanischen*

¹⁴⁷ Zu den bekanntesten Repräsentanten der beschriebenen Situationen gehören die Märchen *Tischlein deck dich*, *Goldesel und Knüppel aus dem Sack*, *Der süße Brei* und die Ballade J. W. v. Goethes *Zauberlehrling*. Dem Erlösung bringenden richtigen Benennen begegnen wir auch in dem Märchen der Gebrüder Grimm *Rumpelstilzchen*.

¹⁴⁸ *Ja, ich weiß, sie wissen nicht, wovon ich spreche, denn die Schönheit ist längst untergegangen. Sie ist unter der Oberfläche des Lärms, in dem wir ständig leben, verschwunden – im Lärm der Wörter, im Lärm der Autos, im Lärm der Musik, im Lärm der Buchstaben. Sie ist versunken wie Atlantis. Nur ein Wort ist von ihr übriggeblieben, ein Wort, dessen Sinn von Jahr zu Jahr unverständlicher wird.* (Kundera: DAS BUCH VOM LACHEN UND VERGESSEN, S. 143)

¹⁴⁹ Das unausweichliche Orakel in antiken Schauspielen (beispielsweise in *König Oidipus*).

¹⁵⁰ *Purs ríst ek ér / ok þríá stafí,*

ergi ok æði / ok óþola

svá ek þat af ríst, / sem ek þat á reist,

ef góraz þarfar þess.

Einen Thursen ritz ich / und der Runen drei:

Argheit und Unrast / und Irresein;

so ritz ich's ab, / wie ich's ritzte ein,

wenn es dessen bedarf.

(DAS SKIRNIRLIED – SKÍRNISMÁL, S. 73)

Verglichen werden können diese Worte mit der Fluchformel auf dem Runenstab (B 257, Bergen): *Ek sendi þér, / ek sé á þér, // ylgjar ergi / ok úþola. // Á þér hríni / úþoli ok / 'ioluns' móð. // Sittu aldri, / sof þú aldri.* (Ich sende dir, ich füge dir durch Zauber zu, die Schandbarkeit der Wölfin und unerträgliche Qual, an dir erfülle sich unerträgliche Qual und jöluns Leidenschaft. Übersetzung übernommen aus www.dur.ac.uk/medieval/www/sagaconf/marold.htm, 26. 7. 2010, 13:44)

¹⁵¹ Baudelaire: EINKLÄNGE (übers. v. S. George), V. 1ff.

¹⁵² Oft als der Wohnstätte der Poesie.

¹⁵³ *Ein Elfenleib ist es, durchsichtig wie die Luft, ein schlafloser Bote, den ein Zauberwort ganz erfüllt; den ein geheimnisvoller Auftrag durch die Luft treibt: und im Schweben entsaugt er den Wolken, den Sternen, den Wipfeln, den Lüften den tiefsten Hauch ihres Wesens und der Zauberspruch aus seinem Munde tönt getreu und doch wirr, durchflochten mit den Geheimnissen der Wolken, der Sterne, der Wipfel, der Lüfte.* (Hofmannsthal: DAS GESPRÄCH ÜBER GEDICHTE, S. 507)

*Zeit einsinkt in die innere Zeit, die nicht mehr unterscheidet zwischen Vergangenheit und Augenblick, Wirrnis und Wohltat, Phantasie und Wirklichkeit.*¹⁵⁴

II.) ›unförmlich‹ gewordene Geschichte

Die ›moderne‹ Poesie schreibt dem ›Inhalt‹ eine untergeordnete Rolle zu und akzentuiert das autonome Wort.¹⁵⁵ Das prosaische ›Beschreiben‹ hat an Aussagekraft verloren¹⁵⁶: *Wir stellen fest: dem eigentlich Dichterischen entsprechen autonome, gleichsam transzendente Gebilde als Gegenstand, d. h. solche, die eine anekdotische, zu beschreibende Welt übertreffen, die als ›Stoff‹ schon Schöpfung oder Traum sind.*¹⁵⁷ Das ›Beschreiben‹, das immer nur an der Oberfläche bleibt, kann dem Interesse für das Innere des Menschen, der Hinwendung zum Ich nicht gerecht werden.¹⁵⁸ Deswegen sind solche Aussagen auch dann nicht vollständig, indem „alles“ ›gesagt‹ sein sollte. Das Tatsächliche verbirgt sich in dem Ahnen und Andeuten¹⁵⁹, in einem geeigneten Wort, das im Unterschied zu einer großen Anzahl an prosaischen Sätzen, den Kern treffen kann. Worte werden zu ›Chiffren‹.¹⁶⁰ Das Wort ist als sprachliches Bild fähig, auch ›ohne Worte‹ zu sprechen, d. h. mehr zu ›bedeuten‹ als selbst zu ›sein‹.¹⁶¹ *Metaphern: deutend auf Seelisches, ohne doch Psychologie zu sein; auf Reales gegründet, ohne darauf beschränkt zu bleiben.*¹⁶²

¹⁵⁴ Friedrich: DIE STRUKTUR DER MODERNEN LYRIK, S. 24.

¹⁵⁵ ›Die Wirklichkeit der Dichtung ist die Wortfolge‹. (CARL EINSTEIN AN DANIEL HENRY KAHNWEILER, Brief vom ca. April 1923; zit. nach Penkert: *Carl Einstein*, S. 145)

¹⁵⁶ Wie auch A. Robbe-Grillet feststellt: *Erzählen im eigentlichen Sinne des Wortes [ist] unmöglich geworden.* (Robbe-Grillet: ÜBER EIN PAAR VERALTETE BEGRIFFE, S. 34; zit. nach Bubner: *Das Ich der Geschichten und der Raum der Möglichkeiten im Werk von Max Frisch*, S. 368)

¹⁵⁷ Einstein: ÜBER PAUL CLAUDEL, S. 291.

¹⁵⁸ *Unsere Dichtung entzog sich dem beschreibenden Verfahren, und – wie in der Antike – versuchen wir, gültige Gestalten und Ereignisse zu erdichten, die sich durch nichts Anderes beweisen, als die Magie, die ihrem Tun zu Grunde liegt. Diese Menschen einer neuen Dichtung handeln und empfinden nicht zweckmäßig oder unzweckmäßig, nicht gut und böse; sondern erfüllen jegliche ihr geistiges Gesetz, sie sind Symbole und existieren genau im gleichen Sinn wie Ikaros, Leda und Herkules.* (Einstein: WERKE, Band 4, S. 142; zit. nach Sorg: *Aus den ›Gärten der Zeichen‹*, S. 93f.)

¹⁵⁹ Vergleichbar mit dem von S. Mallarmé geprägten Begriff des ›Suggestierens‹ als Gegensatz zu ›Nennen‹.

¹⁶⁰ Sowohl in Gedichten selbst so genannt (beispielsweise in *Ein Wort* von G. Benn), als auch in Literaturgeschichten für die Charakterbezeichnung des ›modernen‹ Ausdrucks verwendet.

¹⁶¹ Derselbe Bestand dichterisch von C. Einstein ausgedrückt: *Eine Seele, die den Körper an Möglichkeiten übertrifft* [...]. (Einstein: BEBUQUIN, S. 33)

¹⁶² Zitat von G. Neumann (zit. nach Pausch: KOMMUNIKATIVE METAPHORIK, S. 96).

I.) ›eins und doppelt‹ sein

Mit der Wort-Akzentuierung ist das Meiden von Umschreibungen, Vergleichen, Hilfausdrücken mit ›wie‹ verbunden. Denn sie repräsentieren den *Einbruch des Erzählerischen, Feuilltonistischen, [...], ein Nachlassen der sprachlichen Spannung, eine Schwäche der schöpferischen Transformation.*¹⁶³ Es entsteht eine neue Bildlichkeit, die anstatt zu vergleichen, direkt ›auszudrücken‹ vermag¹⁶⁴: [...] *Vergleich und Metapher, werden in einer neuen Weise gehandhabt, die das natürliche Vergleichsglied umgeht und eine irrealer Vereinigung des dinglich und logisch Unvereinbaren erzwingt.*¹⁶⁵

¹⁶³ Benn: PROBLEME DER LYRIK, S. 513.

¹⁶⁴ Mit dem Charakter der altnordischen Kenning in Verbindung zu setzen: ›Meerrosß‹ ist kein Vergleich; der Dichter sagt nicht, daß das Schiff zu vergleichen sei mit – nein, das Schiff ›ist‹, was er sagt; das Schiff geht nicht über die Wellen, so wie ein Pferd auf dem festen Wege trabt, sondern das Pferd des Meeres tritt die Wellen mit sicherem Schritt. (Grönbech: KULTUR UND RELIGION DER GERMANEN, S. 188)

¹⁶⁵ Friedrich: DIE STRUKTUR DER MODERNEN LYRIK, S. 17f.

2.1 AUSDRUCK UND FUNKTION DER »MÖGLICHKEIT«

*So ist es auch bei den armlosen Bildsäulen Rodins; es fehlt nichts Notwendiges.
Man steht vor ihnen als vor etwas Ganzem, Vollendetem, das keine Ergänzung zulässt.
Nicht aus dem einfachen Schauen kommt das Gefühl des Unfertigen,
sondern aus der umständlichen Überlegung, aus der kleinlichen Pedanterie, welche sagt,
daß zu einem Körper Arme gehören und daß ein Körper ohne Arme nicht ganz sein könne, auf keinen Fall.*

Rainer Maria Rilke

›Unbestimmbare Leerstellen‹: *Am Fenster ich einsam stand*¹⁶⁶

III.) eine ›Lücke‹ im Dasein

Die ›Sehnsucht‹ verkörpert das ausdrucksstärkste ›Bild‹ der Romantik – den sehnsuchtsvollen Blick vom Fenster aus, dem man nicht folgen kann. Er repräsentiert einen nicht abzuschließenden Prozess, eine Tendenz, Spannung und Bewegung. Der abgegrenzte Raum und wandernde Fernblick verbergen einen Widerspruch, stehend zu gehen, formal begrenzt die Grenzenlosigkeit zu demonstrieren: Wie das die »Möglichkeit« ausdrückende Wort, das indem es seine Form übersteigt, die Grenzen seiner Verweise nicht ahnen lässt. Das Transzendierende der »Möglichkeit« beruht darauf, dass jeder »Möglichkeitsträger« ›nicht-beschriebene‹ Räume öffnet, die er selbst nicht „ausfüllt“, d. h. weiter bestimmt.¹⁶⁷ Er drückt Unaussprechbares wortlos als Nachklang aus.¹⁶⁸ Die literarische »Möglichkeit« wird mit Worten geformt, verweist jedoch auf das Nichtgeschriebene. Sie verabscheut jede Unterdrückung ihres Ausdruckpotentials, wehrt sich gegen die Einschränkung ihrer Funktionen. Sie ringt nach der Freiheit des Sturm und Drang und weitet sich als »Möglichkeit« über das „Notwendige“ hinaus aus. Das »Mögliche« erschafft sich das Recht,

¹⁶⁶ J. v. Eichendorff *Sehnsucht*.

¹⁶⁷ Vgl. das Nebeneinander von ›Sein‹ und ›Verweisen‹ eines Gedichts: *(D)as Gedicht, in welchem, wie im Sommerabendwind, der über die frischgemähten Wiesen streicht, zugleich ein Hauch von Tod und Leben zu uns herschwebt, eine Ahnung des Blühens, ein Schauer des Verwesens, ein Jetzt, ein Hier und zugleich ein Jenseits...* (Hofmannsthal: DAS GESPRÄCH ÜBER GEDICHTE, S. 507)

¹⁶⁸ In Bezug mit dem Begriff der ›absoluten‹ Metapher von G. Neumann zu bringen: Sie ist ein sprachliches Mittel zur Erfassung von ›etwas‹ geworden, das sprachlich nicht ausdrückbar sei. (Neumann: POETICA 3, S. 215; zit. nach Pausch: *Kommunikative Metaphorik*, S. 146)

der »Wirklichkeit« gleichgestellt, eine vollwertige Existenzweise darzustellen, die in ihrer Vollkommenheit keinerlei „Ergänzungen“ erstrebt.¹⁶⁹

Die ›Möglichkeit‹ in der Literatur wird häufig mit dem Namen von Roman Ingarden und seiner Lehre von ›Unbestimmtheitsstellen‹ verbunden.¹⁷⁰ Das Vorhaben dieser Arbeit ist es, eine analogisch gebildete Konzeption vorzustellen, die nicht nur mit ›bestimmbaren Leerstellen‹¹⁷¹, sondern auch mit ›unbestimmbaren‹ rechnet.¹⁷² Sie gründet sich auf der These, dass solche Bestandteile literarischer Werke existieren, die nicht im Rahmen der Rezeptionsästhetik interpretiert werden können. Sie entbehren des Anhaltspunktes für die „Vervollständigung“. Der Versuch, das Gelesene mit einer ein-deutigen Bedeutung zu ›fangen‹, fällt nicht immer auf fruchtbaren Boden. Das Lesen kann sich zu einem Katz-Maus-Spiel¹⁷³ verwandeln, der Leser zum Gefangenen der ausgedachten Geschichte, die er beeinflussen wollte. Es lassen sich Beispiele für explizite ›Leer‹stellen finden: das Gedicht mit einem fehlenden Vers, von dem im folgenden Kommentar geäußert wird, dass sich der Erzähler an ihn nicht mehr erinnert.¹⁷⁴ Insofern es sich nicht um eine Zitation eines schon geschaffenen Gedichtes handelt, ist eine werkgemäße „Ergänzung“ seitens des Lesers durchaus ausgeschlossen. [Die ›Leerstellen‹] *bedeuten [...] nichts als sich selber [...]*.¹⁷⁵ Sie sind nicht definiert und nicht vollständig definierbar. Es entsteht ein Raum für »mögliche« Welten, verschiedene Interpretationen¹⁷⁶ oder eine ›leere‹ ›Welt hinter der Welt‹¹⁷⁷, die mit keiner Interpretation „aufgefüllt“ werden kann – [mit] *dem dunklen Ziel, in Dissonanzen und*

¹⁶⁹ In Verbindung mit den Kennzeichen eines ›vollkommenen‹ Gedichts im Verständnis von H. v. Hofmannsthal zu setzen, das in seiner ›Unbestimmtheit‹ »ganz« ist: *Jedes vollkommene Gedicht ist Ahnung und Gegenwart, Sehnsucht und Erfüllung zugleich.* (Hofmannsthal: DAS GESPRÄCH ÜBER GEDICHTE, S. 507)

¹⁷⁰ Behandelt im Kapitel (1.4) ›Kommunikation zwischen Autor, Leser und Werk‹.

¹⁷¹ ›Leerstelle‹ ist ein Begriff von Wolfgang Iser. In diesem Verständnis gleicht sie jedoch der ›Unbestimmtheitsstelle‹ von Roman Ingarden. ([de.wikipedia.org/wiki/Leerstelle_\(Literatur\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Leerstelle_(Literatur))), 26. 7. 2010, 14:29)

¹⁷² Davon, dass der Gedanke von ›unbestimmbaren Leerstellen‹ keinen neuen darstellt, könnte die ›Leerrune‹ (auch Schicksals-, Odin-Rune, Wyrd genannt) zeugen, wobei aber ihre Ursprünglichkeit umstritten ist. Sie soll nur eine Erfindung von Ralph Blum repräsentieren. Seine Bücher beschäftigen sich mit der Anzahl von 25 Runen statt der gewöhnlichen 24.

¹⁷³ Mit gleicher Wortwahl, bildlich im Rahmen einer Kurz›novelle‹ ausgedrückt, wo das Erwartete ›Unerhörtes‹ bricht: *Die weiße Katze schwimmt durch den Teich nach der Insel, fängt dort Mäuse, schwimmt zurück, kommt ein Jäger, schießt sie tot.* (Urzidil: GOETHE IN BÖHMEN, S. 217)

¹⁷⁴ *Wozu ward eine Stimme uns verliehn, / wenn wir nicht auch am Abgrund singen? Wann / ging eine Stimme je verloren dann? // Die letzte Zeile habe ich vergessen.* (Nossack: NEKYIA, S. 8)

¹⁷⁵ Hofmannsthal: DAS GESPRÄCH ÜBER GEDICHTE, S. 501.

¹⁷⁶ Explizit oder implizit im Text vorhanden.

¹⁷⁷ Einstein: DAS VERTIKALE ZEITALTER, S. 130.

*Bruchstücken eine Transzendenz anzudeuten, deren Harmonie und Ganzheit niemand mehr wahrnehmen kann.*¹⁷⁸

¹⁷⁸ Friedrich: DIE STRUKTUR DER MODERNEN LYRIK, S. 34.

2.2 AUSDRUCK UND FUNKTION DER »MÖGLICHKEIT«

›Warum‹, fragte ich einmal Picasso, ›gibt es auf Ihrem großen Wandbild vom Frieden Fische in einem Käfig und Vögel in einem Aquarium?‹
›Im Frieden ist alles möglich‹, antwortete er.

Daniel-Henry Kahweiler

*Sterne lügen nicht - sie schweigen*¹⁷⁹

In der ›Moderne‹ ändert sich die schon seit eh und je gestellte Frage nach der Beziehung zwischen ›Dichtung‹ und ›Wirklichkeit‹. Die Entscheidung zwischen „Lüge“ und „Wahrheit“ spielt in der nach-naturalistischen Literatur eine untergeordnete Rolle. Literatur der ›Moderne‹ bewegt sich weit von dem seit der Antike geführten Kampf um den „Wahrheitsgehalt“ der Dichtung – die Literatur hat sich vorgenommen, die »Wahrheit des Lebens« abzubilden – »innerwirklich«¹⁸⁰ zu werden. Die Näherung zum Surrealistischen, Absurden und Disharmonischen trägt mit sich den Zerfall der Sprache in Zeichen, Parabeln, Fragmente und vieldeutige unbestimmbare Perspektiven. Die Literatur hat sich den neuen Weltverhältnissen anzupassen.¹⁸¹ Die ›Moderne‹ drückt die veränderte Welt aus, der sie entstammte. Ihre literarische Funktion zeichnet sich im Ausdruck selbst ab – der neuen Umstände und Gefühle des Menschen. Sein neues Weltbild ist auf der »Möglichkeit« aufgebaut.

Die Welt der »Möglichkeit(en)« kann unterschiedliche Formen annehmen. Anhand der analysierten literarischen Werke können drei Existenzweisen unterschieden werden: ›mehrdeutige Mannigfaltigkeit‹, ›offene Unbestimmtheit‹ und ›leere Unbestimmbarkeit‹. Sie

¹⁷⁹ B. Harder-Zitat.

¹⁸⁰ Eintauchen in die tatsächliche »Wirklichkeit«, so wie sie der Mensch in seinem Inneren fühlt, die sich unter der Oberfläche der „Tatsachen“ befindet: dort, wo ›die Zeit, die unser Erleben nach Stunden erfaßt, nicht stimmt‹ - denn ›sie ist eine ordnende Täuschung des Verstandes, ein zwanghaftes Bild, dem durchaus keine seelische Wirklichkeit entspricht‹. (Frisch: BIN, S. 37; zit. nach: Stromšik: *Das Verhältnis von Weltanschauung und Erzählmethode bei Max Frisch*, S. 149)

¹⁸¹ In Beziehung mit der ›Realismusdebatte‹ zwischen Georg Lukács und Bertolt Brecht zu bringen, in der Brecht den Standpunkt vertrat, dass die Kunst sich der Weltwahrnehmung anzupassen hat und insofern dem ständigen Wandel an Ausdrucksformen unterliegt. Im Gegensatz dazu setzte sich Lukács für die klassische, an den ›großen‹ Romanen des Realismus orientierte, Schreibweise ein.

sondern sich durch den Charakter der Räume, die sie entstehen lassen, voneinander ab und dadurch, inwieweit diese zu beschreiben sind.¹⁸²

I.) ›Mannigfaltigkeit‹: ›eins und doppelt‹ sein

Darin, den Reichtum an Bedeutungen, das scheinbar Unverbindbare, gelten zu lassen, liegt die Bestimmung des ›Sowohl-als-auch‹. Anstelle von dem unterscheidenden ›Entweder-Oder‹ beruht die Funktion der ›Mannigfaltigkeit‹ auf der Vereinigung: *Die Mehrdeutigkeit, Mittel der Erkenntnis geworden, macht die Einheit dessen sichtbar, was verschieden nur schien. Sie dient der Präzision.*¹⁸³ Der Schlüssel zu einigen literarischen Werken liegt gerade in der mehrfachen Interpretation, auf der wörtlichen sowie auf der Handlungsebene.¹⁸⁴

Auch die Parallelität zweier Welten, wortwörtliche oder bildliche, beruht auf ›Mehrdeutigkeit‹. Eine solche ›kontrapunktische‹ Existenz kann in erster Reihe in solchen Werken beobachtet werden, die das Verhältnis der Welt der Literatur und des Alltags thematisieren.¹⁸⁵ In der Welt der altnordischen Mythen begegnet man mannigfaltigen Äußerungen über verschiedene Sachverhalte, die sich nach Gesetzen der Logik ausschließen sollten. Hier repräsentieren sie aber nur verschiedene Sichtweisen, die ein ›polyphones‹ Ganzes bilden, indem sie sich durchdringen und ergänzen. Die Welt selbst existiert in unterschiedlichen Auffassungen¹⁸⁶ und einige Götter erlauben durch ihre entgegengesetzte Charakteristik eine mehrmalige Interpretation ihrer selbst.¹⁸⁷

¹⁸² Gleicher, die »Möglichkeit« kennzeichnenden Merkmale bedient sich auch J. H. Petersen:

das ›Mehrdeutige‹: *die Aufhebung aller Eindeutigkeit* (Petersen: DER DEUTSCHE ROMAN DER MODERNE, S. 43),

das ›Offene‹: ›(R)eine Möglichkeit‹, *also uneingeschränkte Veränderbarkeit und mithin absolute Offenheit* [...]. (Petersen: DER DEUTSCHE ROMAN DER MODERNE, S. 37), das ›Unbestimmte‹ (Petersen: DER DEUTSCHE ROMAN DER MODERNE, S. 38/44).

¹⁸³ Szondi: CELAN-STUDIEN, S. 111.

¹⁸⁴ Im *Tristan* wird der Hauptkonflikt, die zu verhüllende notwendige Liebe zwischen Tristan und Isolde, durch mehrere sich anbietende Interpretationen ausgedrückt. Jeder Beteiligte versteht sie in seinem Sinne. Die ›Mehrdeutigkeit‹ der Szenen und Namen bildet Verständnis-Stützpunkte für den Leser.

¹⁸⁵ Zwei wörtliche (die wortwörtliche und bildliche) Ebenen werden in sog. ›double entendre‹ der skaldischen Poesie, der ›vollkommenen Doppeldeutigkeit‹, vereint. Sie kommt zustande, wenn sich das Wort der Valenz nach sowohl mit dem sprachlichen Bild, der Kenning, als auch mit dem nicht-metaphorischen Ausdruck verbinden lässt. Im ›Hakonlied‹ (›Hákonarmál‹) des Eyvind Finnsson Skáldaspillir kommt das ›double entendre‹ in der siebten Strophe vor, wo das Verb ›svarra‹ in der Bedeutung von ›rinnen‹ der Realität entspricht (›das Blut rann‹) und zugleich einen Bestandteil der Kenning *das Wundmeer wogte* bildet: *Wallohe brannte / In blutigen Wunden; / Zum Leben den Leuten / Langschwerter drangen. / Das Wundmeer wogte / An der Waffen Spitze; / Über Stordös Strand / Stürzte Gerflut.* (www.wodanserben.de/forum/archive/1588/thread.html, 26. 7. 2010, 15:11)

¹⁸⁶ Die Welt symbolisiert ›Yggdrasil‹ (zu dt. ›Pferd des Schrecklichen‹, d. h. Odins), die immergrüne Weltesche. An anderen Stellen wird sie in die Welt der Menschen und Götter einerseits und die Welt der Riesen andererseits

Einen Widerspruch, der sich nicht widerspricht, symbolisieren Oxymorone und Vexierbilder.¹⁸⁸ Sie vereinen in sich unterschiedliche ›Bilder‹ und sind aus mehreren Sichtweisen wahrnehmbar. Jedoch nur als Zusammenstellung aller bzw. beider bilden sie eine Ganzheit. Dass Vexierbilder auch literarisch funktionieren können, beweist Luigi Pirandellos Drama *Jeder hat seine Wahrheit*. Es stellt eine gescheiterte Suche nach „einer einzigen Wahrheit“ dar. Die sich widersprechenden Äußerungen der dramatischen Personen verbieten eine Entscheidung für die „richtige“ Version. Die »Wahrheit« liegt in der Vereinigung aller „Wahrheiten“. Dieser ›andere‹ Blick bedeutet die Umkehr von dem einfachen ›ist-gleich‹-Standpunkt zu dem Willen, den Bedeutungsreichtum anzuerkennen als Versprechung einer neuen Ganzheit und Harmonie. Die Wende illustriert nachdrücklich das *Gespräch über Gedichte* zwischen Clemens und Gabriel, worin der innere Reichtum sprachlicher Bilder und ›Absolutheit‹ des Ausdrucks unterstrichen werden:

Clemens: Und diese Schwäne? Sie sind ein Symbol? Sie bedeuten –

Gabriel: Laß mich dich unterbrechen. Ja, sie bedeuten, aber sprich es nicht aus, was sie bedeuten: was immer du sagen wolltest, es wäre unrichtig. Sie bedeuten hier nichts als sich selber: Schwäne. Schwäne, aber freilich gesehen mit den Augen der Poesie, die jedes Ding jedesmal zum erstenmal sieht, die jedes Ding mit allen Wundern seines Daseins umgibt [...].¹⁸⁹

II.) ›Unbestimmtheit‹: ›unförmlich‹ gewordene Geschichte

Die »Möglichkeitsart« der ›Unbestimmtheit‹ als der ›relativ‹-Modus des ‚Weltsein‘ bildet das ständige Nichtaufgeklärtsein und die Unsicherheit des Lebens nach. Die Welt bekommt Tiefendimension¹⁹⁰: *Man ist zu horizontal gewesen, ich habe Lust, vertikal zu sein.*¹⁹¹ Selbst in ihrer Endlichkeit wird sie unendlich und unerforschbar. Ganz im Gegenteil zur positiven Einstellung der ›Weimarer Klassik‹: *Willst Du ins Unendliche schreiten, / Geh´ nur im*

gegliedert. Sie wird auch als eine Neun-Welten-Welt beschrieben. Alle Ansichten existieren ›neben‹einander, jede eine Eigenschaft der Welt ausdrückend, also nicht notwendig ›in‹einander gebunden.

¹⁸⁷ Am Beispiel Odins: Odin als Freund und Feind, gut und böse, helfend und Schrecken einflößend.

¹⁸⁸ Eines der bekanntesten verkörpert das ›Gesichter-Kelch‹-Bild.

¹⁸⁹ Hofmannsthal: DAS GESPRÄCH ÜBER GEDICHTE, S. 501.

¹⁹⁰ In Verbindung mit C. Einsteins Begriffen des *verflachenden* und *gestalteten* Sehens zu setzen (ausführlicher im Kapitel (2.3.2) »›Möglichkeit‹ als Fortschreiten zu einer ›Welt hinter der Welt‹ behandelt).

¹⁹¹ Zitat von Léon Paul Farque - als Motto des Manifestes *Dichtung ist vertikal*. (Einstein: DAS VERTIKALE ZEITALTER, S. 130)

*Endlichen nach allen Seiten.*¹⁹² Träger der „realitätsversessenen“¹⁹³ Welt-Ordnung können Bewegung, Spannung, *schaukelndes Träumen, flatterndes Gewebe*¹⁹⁴ weder ›halten‹ noch ›binden‹:¹⁹⁵

*Die Wirklichkeit ist aus der räumlichen, zeitlichem sachlichen und seelischen Ordnung herausgelöst und den [...] Unterscheidungen entzogen, wie sie einer normalen Weltorientierung notwendig sind: zwischen schön und häßlich, zwischen Nähe und Ferne, zwischen Licht und Schatten, zwischen Schmerz und Freude, zwischen Erde und Himmel.*¹⁹⁶

Mit dem Begriff der ›Offenheit‹ verbindet man oft das ›offene Ende‹ eines literarischen Werks.¹⁹⁷ Weiter kann die Unbegrenztheit mithilfe des ›unendlichen Wachstums‹ oder der Sprache als einer Andeutung ausgedrückt werden. Es gibt Bilder, die niemals an ihr Ende gelangen, indem das gleiche Bild Bestandteil des gleichen Bildes bzw. dessen Bestandteils wird.¹⁹⁸ Die Fähigkeit der Sprache als nicht bindende und bestimmende Umschreibung zu gelten, hat Franz Kafka in seinen Werken ausgenutzt. Sein Ausspruch zum *Verwandlung*-Titelentwurf von Ottomar Starre ist ein Beleg dafür: *Das Insekt selbst kann nicht gezeichnet werden. Es kann nicht einmal von der Ferne aus gezeigt werden.*¹⁹⁹ Nur mit dem ›Unbestimmten‹ der Worte kann der Käfer ‚skizziert‘ werden. Jede andere fest-legende Form ist abzulehnen.²⁰⁰

III.) ›Unbestimmbarkeit‹: eine ›Lücke‹ im Dasein

Die Unterscheidung zwischen ›Unbestimmtheit‹ und ›Unbestimmbarkeit‹ beruht darauf, dass die literarischen Werke ›Leerstellen‹ aufweisen, die entweder vom Leser

¹⁹² Urzidil: GOETHE IN BÖHMEN (Zitat von J. W. v. Goethe), S. 5.

¹⁹³ „Realitätsversessenheit“ ist ein Begriff von J. H. Petersen (DER DEUTSCHE ROMAN DER MODERNE, S. 45).

¹⁹⁴ Friedrich: DIE STRUKTUR DER MODERNEN LYRIK (F. Grillparzer-Zitat), S. 21.

¹⁹⁵ Wie auch G. Apollinaire feststellt: *Unsere Träume sind kosmisch geworden. Es gibt gar keinen Halt mehr in diesen sich eröffnenden Unendlichkeiten von Raum und Zeit und Bewegung. Es strömen zu viele Möglichkeiten auf den Geist ein.* (Apollinaire: DIE MALER DES KUBISMUS, S. 78; zit. nach Petersen: *Der deutsche Roman der Moderne*, S. 34)

¹⁹⁶ Friedrich: DIE STRUKTUR DER MODERNEN LYRIK, S. 16.

¹⁹⁷ Behandelt im Kapitel über die Struktur (2.3.1) ›Geistreicher Skizzismus‹.

¹⁹⁸ Dem Wesen nach unendlich, jedoch begrenzt durch das menschliche Wahrnehmungsvermögen.

¹⁹⁹ Zit. nach Schneider: DAS ANDERE SCHREIBEN, S. 25f.

²⁰⁰ Vgl. Schneider: DAS ANDERE SCHREIBEN, S. 25f.

›ergänzt‹ werden können²⁰¹ oder nicht. Eine zweite Einteilung bewegt sich auf der Skala vom obligatorischen²⁰², über fakultatives²⁰³ bis hin zum untersagten ›Ausfüllen‹.

Die ›leere‹ »Möglichkeit« repräsentiert den Höhepunkt des veränderten Literaturverständnisses, einen Endpunkt der Sprache, ohne einen Schlusspunkt der Kommunikation zu setzen: *Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.*²⁰⁴ Das Lenken der Rezeption ins Zu-Rezipieren-„Unmögliche“, vom Autor her, gilt nur dem Ausschalten des ›impliziten Lesers‹.²⁰⁵ Seine Berufung, die ›Leerstellen‹ nach den Anweisungen des Werks zu ›füllen‹, scheitert an deren veränderter Art – den Verbot- und Stopp-Zeichen. Es entsteht ein neues Leser-Bild. Die Rezeption orientiert sich am ›nur-Geschriebenen‹ und explizite ›Leer‹stellen werden zu vollkommenen Existenzweisen. Die ›unbestimmbaren Leerstellen‹ wirken auch als ein Abwehrmittel gegen die Überinterpretation, indem sie eine konkretisierende und eindeutige Interpretation nicht nur erschweren, sondern auch verhindern. Manche literarischen Werke lassen sogar eine Grenze zwischen der Welt des literarischen Werks und der des Lesers entstehen. Der Leser wird nicht in das ganze Geschehen miteingeschlossen, welches die Figuren bilden.²⁰⁶ Das Ausgeschlossen-Sein statt aufklärender Einweihung erwartet den Rezipienten der ›modernen‹ radikal-autonomen Literatur. Der Sinn des Textes bleibt nicht aus, nur die Stellung ihm gegenüber hat sich verändert – als Folge des neuen Literaturbildes.

²⁰¹ Als ›Unbestimmtheitsstellen‹ im Sinne von R. Ingarden (zum Begriff siehe das Kapitel (1.4) ›Kommunikation zwischen Autor, Leser und Werk‹).

²⁰² Neben anderen »Möglichkeitsträgern« betrifft es vor allem Ausdrücke, die eine Konkretisierung gebrauchen, weil der Mensch nicht fähig ist, deren ›Ideen‹leben zu bewahren. Es gilt vor allem für einige Indexe, die man nicht ›unbestimmt‹ wahrnehmen kann. Z. B. einen Tisch kann man sich nicht ohne das Material, aus dem er gebaut ist, vorstellen. Das unvermeidliche Bestimmen sollte den Rezipienten nicht daran hindern, sich der ›Unbestimmtheit‹ solcher Worte bewusst zu werden.

²⁰³ In Hinsicht auf die Fertigkeiten des Lesers und seine Einstellung gegenüber dem ›Ergänzen‹.

²⁰⁴ Wittgenstein: TRACTATUS LOGICO-PHILOSOPHICUS, unter letzter (7.) Dezimalzahl vermerkter Schlusssatz, S. 85.

²⁰⁵ Begriff von Wolfgang Iser.

²⁰⁶ Deutlich wird der Prozess der Rezeption an einer Stelle in *Mein Name sei Gantenbein* beschrieben: *Ich sehe, wie er erschrickt, dann in seine Taschen greift, links, rechts, kopfschüttelnd, weiter suchend, ich weiß nicht was. All dies sehe ich wie einen Film: nicht ohne Spannung, nicht ohne jenen Vorschuß an Teilnahme, wie man sie zu Beginn eines Filmes hat, hoffend, es werde sich schon aufklären, was da vor sich geht. Und wie im Film: die Leute auf der Leinwand sind allein, obschon ich sie sehen kann, ohne mich; ich kann nur nachfühlen, aber ich bin draußen, frei davon, daher gelassen.* (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 83)

2.3.1 AUSDRUCK UND FUNKTION DER »MÖGLICHKEIT«

*Ich hinterlasse den verschiedenen Zukünften (nicht allen) meinen Garten der Pfade,
die sich verzweigen.*

Jorge Luis Borges

*Geistreicher Skizzismus*²⁰⁷

II.) ›unförmlich‹ gewordene Geschichte

Das ›offene Ende‹ eines literarischen Werks kann eine mehrfache Gestalt annehmen. In der Erzählung *Der Garten der Pfade, die sich verzweigen* von Jorge Luis Borges denkt Stephen Albert über Mittel nach, eine solche Unendlichkeit auszudrücken:

Bevor ich diesen Brief ausgrub, hatte ich mich gefragt, auf welche Weise ein Buch unendlich sein kann. Ich bin zu keinem anderen Schluß gekommen, als daß ein solcher Band zyklisch, kreisförmig angelegt sein müßte. Ein Band, dessen letzte Seite mit der ersten identisch sein müßte, mit der Möglichkeit, bis ins Unendliche fortzufahren. Ich habe auch an jene Nacht gedacht, die in der Mitte von Tausendundeiner Nacht steht, wo die Königin Scheherazade (infolge einer magischen Zerstreutheit des Abschreibers) sich anschickt, wortwörtlich die Geschichte von Tausendundeiner Nacht zu erzählen, so daß sie Gefahr läuft, wieder bei der Nacht, in der sie sie erzählt, anzukommen, und so immer fort. Ich habe mir auch ein platonisches Werk vorgestellt, das als Erbstück vom Vater auf den Sohn käme, bei dem jedes neue Individuum ein Kapitel hinzufügen oder mit pietätvoller Sorgfalt die Seite der Eltern verbessern würde.²⁰⁸

Das nicht eintretende Ende, als Voraussetzung eines unendlichen Werks, erzielt Friedrich Hölderlin in *Hyperion* mit dem Schlusssatz ›Nächstens mehr‹.²⁰⁹ Das Ewigkommende, das

²⁰⁷ F. Grillparzer -Zitat.

²⁰⁸ Borges: DER GARTEN DER PFADE, DIE SICH VERZWEIGEN, S. 85.

²⁰⁹ Hölderlin: HYPERION, Zweiter Band, Zweites Buch, 49. Brief, S. 640.

Versprechen einer Zukunft ordnen *Hyperion* neben die chronikalischen Werke ein, die nach und nach durch Ergänzungen der Nachfolger entstehen.

Bebuquin und *Mein Name sei Gantenbein* bieten ein ewiges bzw. auf den eigentlichen Abschluss wartendes Ende. Mit dem ›Vorspiel‹-Charakter verweist *Bebuquin* als ganzes Werk zu einer nachkommenden Vollendung. Der Wechsel von der nicht festlegbaren Zeitdimension des *Gantenbein*-Romans in das gegenwärtige »Leben«, das ein Bild der Ewigkeit entstehen lässt und keine Grenzen kennt, untersagt somit die Eventualität, einen festen Schlusspunkt zu setzen.

Das berühmt gewordene *Dürft*²¹⁰ Faust' scheint gegen die Regel zu verstoßen, dass das Klassische die ›Offenheit‹ meidet. Hier handelt es sich um die im vor-Schluss geäußerte »Möglichkeit«, die inhaltlich mit der unentschiedenen Wette zwischen Faust und Mephisto korrespondiert. Denn dieser „Streit“ ist nicht auf der Erde zu lösen. Im Gegensatz dazu steht der klare Abschluss des Dramas: *Gerettet ist das edle Glied / Der Geisterwelt vom Bösen, / Wer immer strebend sich bemüht, / Den können wir erlösen*²¹¹, welcher sich mit dem Menschen- und Weltbild des dargestellten Gottes und J. W. v. Goethes zusammenreimt.

Einer wortwörtlichen und spürbaren ›Offenheit‹ begegnen wir in *Amphitryon* Heinrich von Kleists. Alkmenes Abschlussreplik des Bewusstwerdens und Verstehens²¹², das *Ach!*²¹³, ruft bei dem Leser die Vorstellung der Auflösung hervor:²¹⁴ Auflösung in ein Nichts, die mehr offenbart als eine klare Äußerung erhellen würde. Diese Art von ›Offenheit‹ ist jedoch nicht mit der inhaltlichen gleichzusetzen.

I.) ›eins und doppelt‹ sein

Die Fähigkeit der Struktur ›Mehreres gleichzeitig gelten zu lassen‹ spiegelt sich vor allem in Werkschlüssen, die sich anhand einer Schlüsselszene in ›mannigfaltige‹ »mögliche«

²¹⁰ *Zum Augenblicke dürft' ich sagen; / Verweile doch, du bist so schön!* (Goethe: FAUST II, Fünfter Akt, Großer Vorhof des Palasts, V. 11581f., S. 192)

²¹¹ Goethe: FAUST II, Fünfter Akt, Bergschluchten, V. 11934ff., S. 201.

²¹² Wenn sie erfährt, dass der „tatsächliche“ von ihr (notwendig und selbstverständlich) ausgewählte ›Amphitryon‹ nicht ihr Gatte ist, sondern Jupiter selbst.

²¹³ Kleist: AMPHITRYON, V. 2365, S. 320.

²¹⁴ Vgl. Bachelard: DIE POETIK DES RAUMES (S. 227f.), wo das ›A‹ als ein Vokal der Unermesslichkeit charakterisiert wird.

Abläufe verwandeln. Solch eine vertritt die ›Türhüterlegende‹²¹⁵ – die vom Kaplan aufgezählten »Möglichkeiten« deren Interpretation²¹⁶ sind imstande, das Wahrnehmen der ganzen Handlung zu beeinflussen. Mit dieser Sichtweise – nichts kann bestimmt werden – ist jeder Schlusssatz relativ. Auf einem ähnlichen Feld bewegen wir uns in *Bebuquin*. Die Äußerung ›*Es kann auch anders zugehen*‹²¹⁷ erfüllt die gleiche Funktion.

Die Entscheidung, jede der »möglichen« Zukünfte auf einmal entstehen zu lassen, fällt Ts’ui Pên in der Erzählung *Der Garten der Pfade, die sich verzweigen*. Diese »Möglichkeit« kann das ganze Werk zusammenhalten, wie im Falle von Ts’ui Pêns ›Labyrinth‹.

Die Klammer spielt ein doppeltes Spiel: Sie ist geschrieben vorhanden, ist aber nicht notwendig zu lesen. Ihr Inhalt repräsentiert immer etwas Zusätzliches und wird demzufolge vom Leser beurteilt. Er kann sie überspringen, wegen der Unwichtigkeit, die er mit der Klammer verbindet. Er kann sie lesen mit der Voraussetzung des nachfolgenden besseren Verständnisses oder um auf diese Weise mehr zu erfahren. Einen Leser mögen sie stören, einem anderen mag ihr Inhalt überflüssig vorkommen. Das mit Klammern verbundene „Weglassbare“, trifft für literarische Werke nicht zu. Auch wenn es so aussieht, als ob der Autor nicht fähig gewesen ist, sich für oder gegen das Schreiben zu entscheiden, hat er trotzdem einen Entschluss getroffen – das Geschriebene in Klammern zu setzen.

III.) eine ›Lücke‹ im Dasein

Das strukturelle Merkmal der ›Unbestimmbarkeit‹ ist in Verbindung mit den Auslassungspunkten zu setzen. Als rhetorische Figur werden sie Aposiopese genannt und symbolisieren die Endlosigkeit, einen zum Offenen hingewendeten Abschluss. Sie stehen für »Möglichkeiten«, ohne sie zu nennen.

²¹⁵ Bestandteil des Romans *Der Prozeß* Franz Kafkas.

²¹⁶ Die Ausgangssituation gleicht der bei Borges, bei Kafka fehlt jedoch der verstehende und erklärende Erzähler, Stephen Albert, der dem/n Zuhörenden zum Verständnis hilft. Die im Kommentar zur ›Türhüterlegende‹ vorgestellten »möglichen« Interpretationen führen zur Wirrnis, Verlorenheit und Unverständnis Josef K.’s.

²¹⁷ Einstein: *BEBUQUIN*, S. 24.

2.3.2 AUSDRUCK UND FUNKTION DER »MÖGLICHKEIT«

An dieser Stelle treffen der ›Nouveau Roman‹ und die Verfremdungstheorie Brechts zusammen, [...] doch was den Dingen dabei weggenommen wird, ist weniger ihre ›Bedeutung‹, sondern vielmehr ihre „Eindeutigkeit“ und Selbstverständlichkeit, denn eine lila-grauverfärbte Welt kann schwerlich für sich den Anspruch ›der‹ Wirklichkeit [...] erheben, vielmehr die ›einer‹ Möglichkeit, die vertraute Realität als fremde sichtbar zu machen.

Nedialka Bubner

Kritische Auseinandersetzung mit der studierten Sekundärliteratur²¹⁸

In den meisten literaturwissenschaftlichen Artikeln werden in herkömmlicher Weise Begriffe verwendet, auch wenn die interpretierten literarischen Werke diese Begriffe ihrem Bilde nach umformen und ihnen eine andere Bedeutung zuschreiben. Es handelt sich um Konnotationen, die mit dem Wahrnehmen von ›Möglichkeit‹, ›Wirklichkeit‹, ›Wahrheit‹, ›Tod‹²¹⁹ und Werk›schluss‹ zusammenhängen und zu denen demzufolge die Stellung zu ändern wäre.

Auf die unpräzise Verwendung des Begriffs ›Möglichkeit‹ weist auch Jürgen H. Petersen in seinem Beitrag *Wirklichkeit, Möglichkeit und Fiktion in Max Frischs Roman ›Mein Name sei Gantenbein‹*²²⁰ hin. Er reflektiert das Umgehen der Literaturwissenschaft mit ›Möglichkeit‹, anhand der Interpretationen von *Mein Name sei Gantenbein*, die sich in den meisten Fällen mit ihrer ›modalen‹ Auffassung, demnach der „Möglichkeit“, zufrieden geben.²²¹

²¹⁸ Anfangs ist darauf hinzuweisen, dass ich die in Prag nicht vorhandene Sekundärliteratur erst nach dem Fertigstellen der Hauptteile der Arbeit studiert habe - im Frühling/Sommer 2010, während Stipendiaufenthalt in Wien und Münster. Deshalb handelt es sich um keine Zitation, wenn sie nicht eindeutig vermerkt ist. Jede Anregung, die von der Sekundärliteratur ausgeht, ist markiert. Aussagen, mit denen ich im Nachhinein meine Thesen belegen konnte, sind mit ›wie auch ... feststellt‹ gekennzeichnet.

²¹⁹ Die literaturwissenschaftlichen Studien akzentuieren, sich einig, im Falle von *Mein Name sei Gantenbein* und *Bebuquin* den dort ›anwesenden‹ Tod, auch wenn in den Primärtexten selbst nie explizit der Tod des ›Ich‹ bzw. *Bebuquin* erwähnt wird. Ob es sich bei *Mein Name sei Gantenbein* (in der Schilderung des ›bewussten‹ Lebens) und *Bebuquin* (z. B. auf die Gestalt Böhms bezogen) um einen dargestellten Versuch handelt, dem Tod zu entweichen, ist eine andere Frage und letztendlich auch eine der vorhin genannten entgegengesetzte These.

²²⁰ In: *Max Frisch, Aspekte des Prosawerks*, S. 131-156.

²²¹ Jede Interpretation von *Möglichkeit in Max Frischs ›Mein Name sei Gantenbein‹* muß diese deshalb aus ihrem modalen Zusammenhang mit *Wirklichkeit* lösen, will sie dem Ansatz des Werkes entsprechen, der darin besteht, reine *Möglichkeit*

Die meisten Sekundärliteratur-Interpretationen richten sich nach klassischen Orientierungspunkten und Strukturen, wie ›Erzähler‹ oder ›Perspektive‹, die aber einem Roman der ›Moderne‹ nicht (mehr) gerecht werden können. Die ›moderne‹ Literatur hat es aufgegeben, eine geordnete Sprachwelt zu bilden - als Unterschied zu der tatsächlich erlebten. Insofern kann man nicht von einer geordneten Welt ausgehen und auf eindeutige Forschungsergebnisse hoffen – z. B. ›bestimmen‹ zu können, ›wer‹ der Erzähler ist. Es scheint, als ob dies eine der wichtigsten Fragen wäre, die sich die Forschung im Falle von *Mein Name sei Gantenbein* stellt. Dabei ist es genau das, was das ›Roman-Ich‹ beherrscht: sich jeder ›bestimmenden‹ Charakteristik zu entziehen. Wenn die Interpretation bei den klassischen Kategorien verbleibt, kann sie zum Schluss nur konstatieren, dass Frisch die „vorgegebenen“ Regeln verletzt, dass er anders „erzählt“ als üblich und dass der kategoriale Werkaufbau somit nicht zu „bestimmen“, „deutlich“ zu interpretieren ist. Wenn sich die Sekundärliteratur schon auf die Grundsätze des jeweiligen Werkes einlässt, verbleibt sie oft auch nur bei dem Konstatieren. Die Schlüsse, die für das literarische Werk selbst zu ziehen wären, werden nicht herausgearbeitet oder nicht in den Werkkontext eingeordnet.²²² Die Romane von Max Frisch werden oft mit dem ›versäumten Leben‹ und mit der Identitäts- oder (misslungenen) Vergangenheitssuche²²³ verbunden, wobei es sich - mindestens bei *Mein Name sei Gantenbein* - um ein ›Finden‹ und dargestelltes »Leben« handelt.²²⁴

Zu *Bebuquin* ist der Weg offensichtlich noch schwerer zu finden.²²⁵ Die Sekundärliteratur widmet sich in einigen Fällen dem „Inhalt“ und versucht ihn nachzuerzählen. Er selbst spielt aber in *Bebuquin* eine untergeordnete Rolle. Andere Herangehensweisen wie das ›Vereinfachen‹ oder ›zu einer Ganzheit zwingen‹ kommen auch

poetisch zu entfalten. (Petersen: WIRKLICHKEIT, MÖGLICHKEIT UND FIKTION IN MAX FRISCHS ROMAN ›MEIN NAME SEI GANTENBEIN‹, S. 146)

²²² N. Bubner behauptet beispielsweise, dass das ›Buch-Ich‹ nur mit Fiktionen dargestellt wird (DAS ICH DER GESCHICHTEN UND DER RAUM DER MÖGLICHKEITEN IM WERK VON MAX FRISCH, S. 247), was für das Werk selbst von geringerer Wichtigkeit ist, als dass gerade die Fiktionen die »Wirklichkeit« des Menschen wiedergeben.

²²³ Vgl. z. B. Bubner: DAS ICH DER GESCHICHTEN UND DER RAUM DER MÖGLICHKEITEN IM WERK VON MAX FRISCH, Göhne-Engelmann: DIE THEMATIK DES VERSÄUMTEN LEBENS IM PROSAWERK MAX FRISCHS.

²²⁴ Wie auch J. H. Petersen feststellt: *Wie es wirklich war, Wirklichkeit gibt sich zu erkennen im durchprobieren mehrerer Möglichkeiten und existiert nicht außerhalb von ihnen.* (Petersen: WIRKLICHKEIT, MÖGLICHKEIT UND FIKTION IN MAX FRISCHS ROMAN ›MEIN NAME SEI GANTENBEIN‹, S. 149)

²²⁵ Vgl. Hiller: BEMERKUNGEN ZU ›BEBUQUIN‹, IV (S. 55): [Bebuquin,] (*d*)essen abstrakte Musik durch kritikasterndes Kauderwelsch primitiver Journalisten nicht zerstört werden kann.

vor. Der Vielfältigkeit von *Bebuquin* können sie in dieser Weise nicht gerecht werden. Petersen beschreibt das Interpretieren in folgender Weise:

Man sollte bei einem Roman, der eine Gegenwelt konstruiert und alle geltenden Normen bewußt sprengt, auch die eigenen Erwartungen und Normen aufgeben oder wenigstens in Frage stellen. Sonst wird man ihn wohl nicht verstehen können. [...] Wenn Euphemia ruft, daß heute schwarz weiß werde, dann heißt das nichts weiter (aber auch nicht weniger), als daß die altgewohnten, die äußersten Gegensätze nicht mehr gelten, daß die üblichen Unterscheidungen außer Kraft gesetzt sind, daß wir nicht mehr mit unserer Vernunftlogik, sondern mit einer un gelenkten Phantasie an die Dinge der hier entworfenen Welt herangehen müssen. Dann ist alles möglich, dann sind wahr und falsch nicht mehr unterschieden, aber nur dann entsprechen wir auch der Szenerie, die Einstein entwirft.²²⁶

²²⁶ Petersen: DER DEUTSCHE ROMAN DER MODERNE, S. 90.

2.3.2 AUSDRUCK UND FUNKTION DER »MÖGLICHKEIT«

*Man müsste einen ganzen Roman schreiben können,
worn der Konjunktiv Praesentis die unsichtbare Seele wäre, das wäre,
was für die Malerei das Licht ist.*

Søren Kierkegaard

*Leidenschaft der Möglichkeit*²²⁷: Gestalt literarischer Welten der ›Moderne‹

*Ein Gedicht ist immer die Frage nach dem Ich, und alle Sphinx und Bilder von Sais mischen sich in die Antwort ein.*²²⁸ So formuliert Gottfried Benn im Jahre 1951 sein neues Verständnis von Dichtung im Vortrag an Marburger Universität und seinem programmatischen Essay *Probleme der Lyrik*. Die Verse stellen das gedichtete »Leben« dar, *de(n) Antlitz dieses Lebens selber, mit den Augen, die bald verlangend in die Welt blicken, bald still kontemplativ oder träumerisch über sie hinaus, mit dem Mund, der bald lacht, bald zuckt und leidet: diese Sphinx mit dem animalischen Leib und dem Menschenantlitz*²²⁹, mit enthüllt verhüllten »Bildern von Sais«.²³⁰ In der Literatur der ›Moderne‹ wird die ›Frage‹ nach dem Leben eindringlicher als jemals zuvor gestellt – ob man das Leben mit der Welt noch verbinden kann.

Der unterschiedliche Aufbau fiktionaler Welten lässt die jeweiligen Gestalten diese Frage unterschiedlich stellen. Eines haben aber alle gemeinsam: Mit der veränderten Weltsicht hat auch die literarische Schreibweise sich verwandelt. Die nach-realistischen²³¹ kunst- und literarhistorischen Epochen zeigen, dass die Suche nach der »Wirklichkeit« mit

²²⁷ S. Kierkegaard *Auswahl aus seinen Bekenntnissen und Gedanken*.

²²⁸ Benn: *PROBLEME DER LYRIK*, S. 511.

²²⁹ Bollnow: *DILTHEY*, S. 29f.

²³⁰ ›Enthüllt verhüllt‹ wie *Das verschleierte Bild zu Sais* von Friedrich Schiller, wo der Jüngling in seiner Wissensbegierde durch dessen ›Enthüllung‹ nur das erfährt, dass das Bild auch enthüllt ›verhüllt‹ bleibt.

²³¹ Bzw. nach-naturalistischen.

Auch wenn der Naturalismus oft zur ›Moderne‹ gerechnet wird, bildet er in seiner Stellung ›zwischen Tradition und Innovation‹ nur eine Zwischenphase, eine Brücke vom Realismus zur Literatur der Jahrhundertwende.

Vgl. CARL EINSTEIN AN DANIEL HENRY KAHNWEILER, Brief vom ca. April 1923: *(S)o muss man endlich das Wort vom naturalistischen Vorgang ablösen, ›damit es nicht nur Imitation, eines gleichsam bereits vollzogenen Vorgangs‹ sei, ›also eine überflüssige Tautologie‹, sondern man muss Geschehnisse durch arbeiten, ›sowie sie innerlich vorgestellt verlaufen‹.* (zit. nach Penkert: *Carl Einstein*, S. 145)

dem Realismus nicht endet, sondern beginnt²³²: [Möglichkeit] ist der spezifische Gebietscharakter ›gerade der Wirklichkeit‹. [...] Es gibt keinen wahren Realismus ohne die wahre Dimension dieser Offenheit.²³³ Wir suchen und malen diese innere, geistige Seite der Natur nicht aus Laune oder Lust am anderen, sondern weil wir diese Seite sehen, so wie man früher einmal violette Schatten und den Äther über allen Dingen sah.²³⁴

In der ›Moderne‹ gelangt die Entwicklung der Literatur der »Möglichkeit« an ihren Höhepunkt. Ihr Charakter hat sich verändert: Die »Möglichkeit« in ›Umschreibungen‹ in Form von Sätzen²³⁵ oder ›als-ob‹-Verbindungen²³⁶ hat (Ein-)Wort-Ausdruck ersetzt: das Wort, welches fähig ist, die »Möglichkeit« direkt und unvermittelt zu wiedergeben.²³⁷

Literarische Werke, die sich mit der Welt als »Möglichkeit« befassen, lassen sich danach unterscheiden, welche Beteiligten sich mit der »Möglichkeit« auseinanderzusetzen haben – Beteiligten an der Kommunikation zwischen der fiktionalen Welt, deren Figuren und Leser.²³⁸ Die aktive/passive Leser- und Figurenrolle(n), eine/zwei dargestellte Welten, das Zurechtfinden/Nicht-Zurechtfinden der Gestalten in der entworfenen Welt gehören zu den bedeutsamen Merkmalen und eignen sich für den Vergleich einiger wichtiger Vertreter der ›Literatur der Moderne‹.

Für die Untersuchung selbst habe ich *Bebuquin* und *Mein Name sei Gantenbein* gewählt, weil in beiden Fällen eine Welt der »Möglichkeit« Grundlage für die literarische Verarbeitung bildet.²³⁹ »Möglichkeitswelten« begegnen wir auch in den Romanen und

²³² Wie auch J. H. Petersen feststellt: *Wenn Kunst in geistig-sinnlicher Weise präsentiert, was es mit der Welt und dem Menschen auf sich hat, dann spiegelt sie nicht Wirklichkeit [im herkömmlichen Sinne] [...], dann spiegelt sie [...] den Zustand, in dem sich der Mensch und Sein befinden: sie präsentiert Wirklichkeit, sofern diese den Bezug von Ich und Welt im Ganzen bezeichnet.* (Petersen: DER DEUTSCHE ROMAN DER MODERNE, S. 25)

²³³ Bloch: DAS PRINZIP HOFFNUNG, S. 274 (zit. nach Petersen: *Der deutsche Roman der Moderne*, S. 23).

²³⁴ Marc: DIE NEUE MALEREI, S. 468 (zit. nach Maier: *Absolute Wortkunst im Zeitraum des Expressionismus*, S. 140).

²³⁵ Beispielweise in *Jacques der Fatalist und sein Herr* von Denis Diderot. Diderots Roman gehört zu den literarischen Werken, die den Reichtum an Arten zu Erzählen bzw. Dichten selbst thematisieren.

²³⁶ U. a. *Erdbeben in Chili* von Heinrich von Kleist.

²³⁷ Die gleiche Entwicklung erfolgt bei dem lyrischen Ausdruck – von den ›wie‹-Vergleichen zu den selbstständigen autonomen ›absoluten‹ Worten. Dieser Problematik widmet sich das Kapitel (2.1) »Möglichkeit« sprachlicher Bilder: Verse ›gemalter Fensterscheiben‹.

²³⁸ So auch die Typologie der ›deutschen Romane der Moderne‹ von Jürgen H. Petersen.

²³⁹ Wie auch J. H. Petersen feststellt:

Im Falle von *Bebuquin*: (Die) Darstellung des Auseinanderstrebens von Ich und Welt [...] bildet [...] hier das erzählerische Fundament für die freie Rezeption und damit für die ästhetische Vermittlung reiner Möglichkeit. (Petersen: DER DEUTSCHE ROMAN DER MODERNE, S. 97)

einigen Erzählungen Franz Kafkas oder in dem großen ›Roman der Moderne‹ - Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*. Sie sind Objekte unzähliger Interpretationen geworden, auch deshalb widmet sich diese Diplomarbeit in der eigentlichen Analyse²⁴⁰ den beiden erstgenannten.

Der Prager Erzähler Franz Kafka hat die Mehrheit seiner Gestalten aus der Welt der Gewohnheit in eine fremde Welt versetzt²⁴¹ – in die Welt der »Möglichkeiten«. Sie bleiben ›außen‹-Seiter, in ständiger Gegenüberstellung zu der fremden ›Ordnung‹. Sie sind gezwungen in Verlorenheit zu leben, zwischen Anpassung an die neuen ›Gesetze‹ und Weigerung dazu. Ob das »Leben« mit der ›anderen‹ Welt der »Möglichkeiten« in Verbindung gesetzt werden kann, hängt von der Lesart ab.²⁴²

Im Falle des ›Vorspiels‹ *Bebuquin* von Carl Einstein entscheidet auch der Leser, wie er die literarische Welt wahrnehmen will und entwirft so ihr Bild. Der Inhalt zerfällt in philosophische Aussprachen, in Monologe, vor dem Hintergrund des typischen nächtlich trüben Milieus der Jahrhundertwende, mit Kabaretts, Alkohol, Dandys und Vergnügen zwischen Heiterkeit und Betrübnis, Leben und Tod.²⁴³ Den thematischen Kernpunkt umkreist die »Wirklichkeit« des Künstlers Bebuquin als dem ›[...] Gehen zwischen den Ufern, [...] Hinüber- und Herüberrennen‹.²⁴⁴ Aspekte des Themas sind das ›Schweben‹, die Unbestimmtheit, Unentschiedenheit, Unbeschränktheit, Kritik des „Logischen“²⁴⁵ und „Vernunftmäßigen“. Jede Behauptung kann widerlegt werden.

Zwei Welten konfrontiert Robert Musil. Der Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* ist aufgebaut auf dem Unterschied zwischen der angestrebten »Möglichkeits-« und der sie einschränkenden „Realitätswelt“. Ulrich, der ›Mann ohne Eigenschaften‹, besitzt zwar den

Im Falle von *Mein Name sei Gantenbein*: Als Roman der reinen Möglichkeit ist, wie man formulieren könnte, ›Mein Name sei Gantenbein‹ ein Roman der Wirklichkeit – der existenzialen, nicht der modalen, also der Wahrheit, nicht der Realität. (Petersen: WIRKLICHKEIT, MÖGLICHKEIT UND FIKTION IN MAX FRISCHS ROMAN ›MEIN NAME SEI GANTENBEIN‹, S. 156)

²⁴⁰ In Kapiteln (2.3.2) »Möglichkeit« als *Fortschreiten* zu einer ›Welt hinter der Welt‹ und »Möglichkeit« als *Schweigen* des Wahrheitsspiegels.

²⁴¹ Bzw. ihnen die Welt der Gewohnheit ›verfremdet‹.

²⁴² Als strukturbezogene »Möglichkeit« behandelt im Kapitel (2.3.1) ›Geistreicher Skizzismus‹.

²⁴³ Vgl. die *Bebuquin*-Rezension von K. Hiller: *Es gehört gewiß ungeheurer Ernst dazu, seinen Ernst nicht ernst zu nehmen; dennoch widert es mich an, wenn Weltanschauliches ausgerechnet in der Bar passieren muß, zwischen Drinks und Kokotten*. (Hiller: BEMERKUNGEN ZU ›BEBUQUIN‹, IV, S. 55)

²⁴⁴ Einstein: BEBUQUIN, S. 34.

²⁴⁵ *Er fand das Logische so schlecht wie Maler, die für die Tugend ein blondes Frauenzimmer hinsetzen*. (Einstein: BEBUQUIN, S. 7)

»Möglichkeitssinn«²⁴⁶, aber die Unterscheidung zwischen dem, was ›ist‹ und zwischen dem, was sein ›könnte‹, bleibt beibehalten: *Wir empfinden ein mögliches Leben, gebrochen durch das wirkliche!*²⁴⁷ Die Welt der »Möglichkeiten« zerfällt in ›utopische‹ Versuche der ›unzureichenden‹ „Wirklichkeit“ zu entrinnen. Der »Möglichkeitsmensch« in Musils Roman wird gezwungen, das »Leben« stets neu und anders anzufangen. Die »Möglichkeiten« verunsichern ihn, er sehnt sich nach *der erzählerischen Ordnung [...], jener einfachen Ordnung, die darin besteht, daß man sagen kann: „Als das geschehen war, hat sich jenes ereignet!“*²⁴⁸ *Indes ist der moderne [...] Mensch nicht mehr in der Lage, sein Dasein als einen kausal geordneten Lebenslauf zu interpretieren, denn er wurde sich der mannigfachen Möglichkeiten und damit des Experimentalcharakters heutigen Daseins bewußt.*²⁴⁹

Anders reagiert Max Frisch mit seinem Roman *Mein Name sei Gantenbein* auf das veränderte menschliche Empfinden gegenüber der Welt. Das ›epische Ich‹ baut mit seinen Vorstellungen eine Welt der »Möglichkeit« auf und gründet sein »Leben« auf »möglichen« Abläufen verschiedener Ereignisse. Das »bloß-Mögliche« nimmt er als sein »wirkliches Leben« wahr, ohne negativ darauf zu reagieren und einen Halt zu suchen bei dem Begriff der „Wirklichkeit“. In diesem Roman wird nicht unterschieden zwischen dem, ›was wäre‹, wenn nicht das wäre, ›was ist‹. Das Sein ist gleich »Seinkönnen«. An der Lebensfülle der »Möglichkeiten« wird die begriffliche Enge der „Wirklichkeit“ gesprengt. Den einzigen Halt, den der Mensch braucht, um leben zu können, bietet ihm das »Leben« selbst.

Das zweite Hauptthema in *Mein Name sei Gantenbein* ist das Problematische der zwischenmenschlichen Beziehungen.²⁵⁰ Diese klischeehafte Grundeinstellung ist der Anlass

²⁴⁶ So ließe sich der Möglichkeitssinn geradezu als die Fähigkeit definieren, alles, was ebensogut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist. (Musil: DER MANN OHNE EIGENSCHAFTEN, S. 16; zit. nach Pekar: *Ordnung und Möglichkeit*, S. 27, papinga.bis.uni-oldenburg.de/bisverlag/unireden/ur36/dokum-2.pdf, 26. 7. 2010, 17:11)

²⁴⁷ Musil: GESAMMELTE WERKE IV, S. 1104 (zit. nach Petersen: *Der deutsche Roman der Moderne*, S. 127).

²⁴⁸ Musil: GESAMMELTE WERKE II, S. 650 (zit. nach Petersen: *Der deutsche Roman der Moderne*, S. 127).

²⁴⁹ Petersen: DER DEUTSCHE ROMAN DER MODERNE, S. 128.

Und Ulrich bemerkte nun, daß ihm diese primitiv Epische abhanden gekommen sei, woran das private Leben noch festhält, obgleich öffentlich alles schon unerzählerisch geworden und nicht einem „Faden“ mehr folgt, sondern sich in einer unendlich verwobenen Fläche ausbreitet. (Musil: GESAMMELTE WERKE II, S. 650; zit. nach Petersen: *Der deutsche Roman der Moderne*, S. 128)

²⁵⁰ ›Ein Mann liebt eine Frau‹, sagt er, ›diese Frau liebt einen andern Mann‹, sagt er, ›der erste Mann liebt eine andere Frau, die wiederum von einem andern Mann geliebt wird‹, sagt er und kommt zum Schluß, ›eine durchaus alltägliche Geschichte, die nach allen Seiten auseinander geht –‹ (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 313)

für die das Geschehen begründenden Vorstellungen des ›Ich‹. Die Paare als Hauptfiguren bewegen sich zwischen Entfernung und Näherkommen, einander immer gegenübergestellt – ein Geben und Nehmen, als ob kein ›Gemeinsam‹ vorstellbar wäre.

Berührungspunkte zwischen *Bebuquin* und *Mein Name sei Gantenbein*

Sowohl in *Bebuquin* als auch *Mein Name sei Gantenbein* wird der Wortwahl eine wichtige Rolle zugeschrieben. Der bewusste und unbewusste Gebrauch von Worten, ihre Bedeutung gehören zu den thematischen Schwerpunkten beider literarischen Werke. Das einzelne Wort wird betont – demzufolge bekommen bestimmte Worte in den Werken eine tiefere Bedeutung.

Beide Werke entwerfen keine eindeutige Identität des ›Ich‹. Das Ich wird substituiert, im Falle von *Bebuquin* wird es in Bebuquin und Böhm aufgespalten: Jede dieser Figuren bildet einen Teil des ›Ich‹. Sie stellen zwei sich ergänzende Aspekte eines Pols dar – des Pols des ›modernen‹ Nichtverankertseins und der Verlorenheit: ›*Man wehrt sich gegen sich selbst, hat nicht den Mut zu sich. Wer von den beiden ist Er? Einer davon ist mir verhaßt, widerlich; der andere furchtbar; kopfüber in die Wirrnis.*‹²⁵¹ Max Frisch teilt das ›Ich‹ auf der einen Seite in das erlebende und erzählende, auf der anderen in ein ›Ich‹, das ein ›Er‹ mitausbildet.²⁵²

Bebuquin und *Mein Name sei Gantenbein* gleichen den Aussagen der (*Duineser*) *Elegien* Rainer Maria Rilkes und Jiří Ortens, indem sie den einzigen Ausweg aus dem Leiden in das Leben selbst, darstellen.²⁵³ Sie führen zwar ihre prosaische, lyrische und lesende ›Subjekte‹ an die Abgründe des Todes und der Unerträglichkeit heran, um aber am Ende das »Leben« zu proklamieren. Eine ähnliche *Spiel-* und *Erzähl-Situation* bieten *Bebuquin* und *Mein Name sei Gantenbein*. Das angestrebte »Leben« entweicht in *Mein Name sei Gantenbein* allen Versuchen, es mit einer „Lebens-Rolle“ auszudrücken. Der Schluss des Romans korrespondiert mit der die Erde preisenden Aussage des ›elegischen Ich‹ Rilkes. Das

²⁵¹ Einstein: BEBUQUIN, S. 47.

²⁵² Zu weiteren ›Ich‹-Positionen siehe das Kapitel (2.3.2) »›Möglichkeit« als *Schweigen* des *Wahrheitsspiegels*«.

²⁵³ Der ›elegische Ton‹ ist kennzeichnend für die Kunst der Jahrhundertwende. Der Modernität, Inkohärenz der äußeren Struktur mit Brüchen und Augenblicken der Stille kann man neben Literatur auch in musikalischen Werken begegnen – beispielshalber in Gustav Mahlers *Symphonie Nr. 9* und Paul Hindemits *Symphonie Mathis der Maler*.

zufriedene ›epische Ich‹ genießt das »Leben« in vollen Zügen.²⁵⁴ Jedoch auch Orten ist fähig zu hoffen, dass die menschliche Erde seinen Bestrebungen gerecht werden kann.²⁵⁵ Man taucht aus den Abgründen ans Licht empor. Auch *Bebuquin* wohnt die Kraft inne, die Klüfte der ›Moderne‹ zu überqueren.²⁵⁶ Es wird allerdings nur die Frage ›gestellt‹, ohne dass das Werk selbst eine Antwort äußern würde. Dies hängt mit dem Lebensgefühl der ›Moderne‹ zusammen – mit dem ›Suchen‹.

²⁵⁴ Zitiert im Unterkapitel ›Thema: *Leben, das keine Rolle ist*‹.

²⁵⁵ Sowohl bei Rilke als auch bei Orten handelt es sich um das Überstehen einer Lebenskrise – Rilkes Nach-*Malte*-Schaffens-Krise und Ortens Lebenskrise infolge der verlorenen Liebe und der unsicheren Zukunft der Juden – um den Weg vom zündenden Schmerz bis zur versöhnenden Änderung, mit dem auf die Zukunft hoffenden oder gegenwärtig glücklichen Finale.

²⁵⁶ Aus dem Leitsatz und Selbstverständnis der ›modernen‹ Kunst abzuleiten: *Wir gebrauchen keine Abstraktionen. Gerade wir schaffen das unmittelbare: Elemente, die Voraussetzung des Lebens sind, das nötige, Langvergessene.* (Einstein: ÜBER PAUL CLAUDEL, S. 289; Es gehört zu Carl Einsteins Angewohnheit die Großschreibung der Substantive nicht immer zu achten.) In *Bebuquin* auf das *Wunder* bezogen: *Man redet soviel von Religion oder meinetwegen von Mythen. In solchen Dingen waren unmittelbare Empfindungen gebunden; nehmen wir zum Beispiel das ›Wunder‹ [...] Kein Mensch wird leugnen, dass diese Leute Wunder erlebt haben. Aber irgendwohin müssen doch solche Kräfte geraten sein.* (CARL EINSTEIN AN DANIEL HENRY KAHNWEILER, Brief vom ca. April 1923; zit. nach Penkert: *Carl Einstein*, S. 142)

2.3.2 AUSDRUCK UND FUNKTION DER »MÖGLICHKEIT«

Wer sucht, findet nicht, aber wer nicht sucht, wird gefunden.

Franz Kafka

»Möglichkeit« als *Fortschreiten* zu einer ›Welt hinter der Welt‹

*Bebuquin: Vorhang und Theaterstück zugleich*²⁵⁷

Die ›Moderne‹ tauschte die vorgetäuschte Sicherheit²⁵⁸ der Traditions-Stützen gegen das ›leere‹ Spielfeld der »Möglichkeit«. Das ›Vorspiel‹²⁵⁹ *Bebuquin*²⁶⁰ stellt die personifizierte Reaktion auf überlebte Weltsysteme dar. Reaktionär soll hier als Gegenbild zu oppositionell verstanden werden. Das Oppositionelle bietet uns eine Antwort, selbst wenn es sich um eine gegen-Antwort²⁶¹ handelt, die Reaktion hingegen bietet nur Zerstörung und Zerfall des „Abgelebten“: *Wenn die Philosophie ihr Grau in Grau malt, dann ist eine Gestalt des Lebens alt geworden, und mit Grau in Grau lässt sie sich nicht verjüngen, sondern nur erkennen; die Eule der Minerva beginnt erst mit der einbrechenden Dämmerung ihren Flug.*²⁶² Die Philosophie erkennt, die ›moderne‹ Kunst versucht zu erneuern. Sie wird zum Inbegriff der Lebensfähigkeit: *Wir gebrauchen keine Abstraktionen. Gerade wir schaffen das unmittelbare: Elemente, die Voraussetzung des Lebens sind, das nötige, Langvergessene.*²⁶³

Jedoch konstruiert Carl Einstein keine Kunst-Welt, die in Konflikt mit der Erfahrung stehen würde. Er stellt den Lesern seine Weltsicht vor – die ›moderne‹ Literatur nähert sich der »gelebten« Welt. Die Realität an sich wird nicht kritisiert, sondern ihre Wahrnehmung

²⁵⁷ C. Einstein *Bebuquin*.

²⁵⁸ *Der Platoniker, er denkt, diskutiert, und sein mühsam Ziel eine Sicherheit und Ruhe.* (Einstein: BEBUQUIN, S. 41)

²⁵⁹ Bei der Interpretation ist die Reclam-Ausgabe (Stuttgart 2008) benutzt worden, die sich am Manuskript ohne das Beiwort ›Roman‹ orientiert. Diese in *Bebuquin*-Ausgaben auch vorkommende Bezeichnung stellt vermutlich eine redaktionelle Hinzufügung dar (vgl. Kleinschmidt: NACHWORT, S. 51).

²⁶⁰ Schon der Titel bietet eine Reihe von »Auslegungsmöglichkeiten«, die um das Unsinnige, Absurde, Künstliche kreisen. (Kleinschmidt: NACHWORT, S. 73f., Anm. 16)

²⁶¹ Wie im Falle der Schriften der „radikalen“ Existentialisten, die dem Leben mit einem ›Nein‹, mit dem Tod antworteten – sowohl mit Tinte als auch mit Blut.

²⁶² Hegel: GRUNDLINIEN DER PHILOSOPHIE DES RECHTS, Vorrede, S. 17.

²⁶³ Einstein: ÜBER PAUL CLAUDEL, S. 289. Es gehört zu Carl Einsteins Angewohnheit die Großschreibung der Substantive nicht immer zu achten.

durch gebildete sowie gemeine „vor-Spieler“. Wissenschaftliche Klassifikationen und die materialisierende Weltsicht machen die »Wirklichkeit« ärmer: *Sterne konkurrieren wiederum vergeblich mit dem bestimmten Licht der Bogenlampen.*²⁶⁴ Sterne fungieren als Symbol für das Übermaß an »möglichen« Bedeutungen – zum einen verbunden mit der Bedeutungsfülle des sprachlichen Bildes selbst, zum anderen hervorgehend aus der dichterischen Tradition – dem das *bestimmte* Licht des Materiellen entgegensteht. Wenn sich Einsteins Ansichten der Romantik, was die Kritik der (Weimarer) Klassik betrifft²⁶⁵, nähern, entfernt Einstein sich in diesem Punkt sehr weit von den Programmschriften der Romantik, die streng ›erfahrene‹ und ›geträumte‹ Welt unterscheiden.²⁶⁶ Literatur wird zu einem Zufluchtsort – die Sehnsucht nach der ›blauen Blume‹ der idealen Welt muss unerfüllt bleiben. Die Romantik machte sich das ›Programm‹ zur „Wirklichkeit“, was die Kritik an der Außenwelt ins Scheinbare versetzte:

*Der Romantiker sagt: seht ich habe Phantasie, und ich habe Vernunft, ich bin sonderlich und sage mitunter Sachen, die es nicht gibt, wie euch das meine Vernunft hinten nach zeigt. Wenn ich sehr poetisch sein will, sage ich dann, die Geschichte hat mir geträumt. Aber das ist mein sublimstes Mittel, damit muß man sparen. Und dann kommen noch Masken und Spiegelbild als romantischer Apparat. Aber, Herrschaften, da ist Ästhetizismus bei. Beim Romantiker macht man einen Schritt vorwärts und zwei zurück.*²⁶⁷

Vom Gesichtspunkt der »Wirklichkeitserkenntnis« und -Beobachtung aus ist die Nachlässigkeit für das romantische Weltbild charakteristisch. Das romantische ›Weh‹ verwandelt sich zu einer Pose, im Angesicht der Erfahrungen im Zeitalter der ›Moderne‹.

Der Kampf gegen das verdeckende „Festgestellte“ lässt Fragen auftauchen, unter dem Motto: *Krieg dem Ganzen, zeugen wir für das Nicht-Darstellbare, aktivieren wir die*

²⁶⁴ Einstein: BEBUQUIN, S. 35.

²⁶⁵ Die Literatur des frühen 20. Jahrhunderts gilt als ein Erbe der Romantik, die das Fragment zum Träger der ›progressiven Universalpoesie‹ (A. W. Schlegel – F. Schlegel: ATHENÄUMS-FRAGMENT NR. 116, S. 75) machte und die träumerisch-poetische Phantasie die „Realität“ der Welt durchdringen ließ.

²⁶⁶ [Phantasie] *ist singende Opposition gegen eine Welt der Gewohnheiten, in der poetische Menschen nicht leben können, denn sie sind ›divinatorische, magische Menschen‹.* (Friedrich: DIE STRUKTUR DER MODERNEN LYRIK, S. 28)

²⁶⁷ Einstein: BEBUQUIN, S. 19.

*Differenzen, retten wir die Differenzen, retten wir die Ehre des Namens*²⁶⁸, deren Beantwortung einen Zusammenbruch der traditionellen Wertesysteme, Sicherheit und Schutzmechanismen bedeutet. Fragen wie ›Ist das als ›axiomatisch‹ wahrgenommene wirklich ›axiomatisch‹?‹ oder ›Was ist ›wirklich‹?‹ führen zur Definition der »Moderne« durch Jean-François Lyotard: *Mit der Moderne geht stets, wie immer man sie auch datieren mag, eine Erschütterung des Glaubens und, gleichsam als Folge der Erfindung anderer Wirklichkeiten, die Entdeckung einher, wie wenig wirklich die Wirklichkeit ist.*²⁶⁹

Die Kluft zwischen erlebter »Wirklichkeit« und ein-schränkenden Konnotationen des Begriffs „Wirklichkeit“, die Kluft zwischen der Erfahrung der Welt und ihren Definitionen, die Kluft zwischen dem tatsächlichen »Leben« und seiner ideal-ideologischen Vorstellung – dieser Kluft bemüht sich die ›Moderne‹ zu widersetzen, sie zu überbrücken ohne die felsenfesten Brücken des Glaubens. Um das »Leben« zu spüren, muss man sich auf die unsichere und ›vielleicht‹ ungesicherte Hängebrücke einlassen, muss den Wind toben lassen, den der Meinungen, Identitäten, Erscheinungen, Erfahrungen. Dieses Wagnis stiftet das typische (Kunst)Weltbild der ›Moderne‹ im Moment des Umbruchs vom 19. zum 20. Jahrhundert – seine Kennzeichen sind Unsicherheit, Angst und Verwirrung.

Das Thematisieren der »Wirklichkeit« im Namen der Übergriffe, Widersprüche und »Möglichkeiten« ist eine der wichtigsten Säulen der literarischen *Bebuquin*-Welt. Das Modell der »Wirklichkeit«, die ihre »Möglichkeiten« bewahrt, d. h. die »Wirklichkeit« als Summe der „Wirklichkeiten“, unterscheidet sich von den ›Theorien der „möglichen“ Welten‹, die eine notwendige „wirkliche“, „tatsächliche“, ›aktuale‹ Welt und die Wahl zwischen den einzelnen „Möglichkeiten“ voraussetzt.²⁷⁰ Um die »Wirklichkeit« in *allen möglichen Formen*²⁷¹ wiederzugeben, verzichtet Einstein auf die autoritären Ansprüche – nicht nur als Opposition zum Klassischen, sondern als Entsagen aller einschränkenden Charaktereigenschaften des Werks, was das Transzendierende der geschriebenen Worte, der formalen Abgeschlossenheit, des „entschiedenen“ Inhalts zu Folge hat. Das Bild der »Wirklichkeit« wird um »Möglichkeiten« erweitert, die ein Teil von ihr werden. Das »Mögliche« wird nicht

²⁶⁸ Lyotard: WAS IST POSTMODERN?, S. 48.

²⁶⁹ Lyotard: WAS IST POSTMODERN?, S. 41f.

²⁷⁰ Ausführlicher behandelt im Kapitel (1.2) ›Die »wirkliche Möglichkeit« und ihre Einschränkungen‹.

²⁷¹ Einstein: BEBUQUIN, S. 19.

vom »Wirklichen« getrennt. Die »Möglichkeit« umfasst in ihrem Weltbild Gegensätze, »er-möglicht«, das ›Tote‹ zu beleben, das be-Grenzte zu ent-grenzen.

Die Berufung des *Bebuquin* liegt in der *Suche des Wunders*²⁷², in dem ›Stellen‹ der Frage inwieweit es denkbar ist, nicht in der Antwort oder dessen Finden. Das Wunder in jeder seiner Formen, das uns klein und übersehbar erscheinen kann: *Erhebt sich ein Haus oder ein Schiff in die Luft, so ist dies ein augenscheinliches Wunder. Erhebt sich eine Feder, ohne dass der Wind die dazu nötige Stärke besitzt, so ist auch dies ein wirkliches Wunder, wenn es auch weniger auffällt.*²⁷³ Das Wunder sowie das »Leben« sind unberührbar durch Gesetze oder Grenzen. Kampf um das »Leben« findet seinen Ausdruck auf jeder Ebene dieses literarischen Werks. Es handelt sich um einen Kampf um die Bedeutungen und Nichtselbstverständlichkeit der Worte, die interpretatorischen »Möglichkeiten« eines Kunstwerks, und damit auch des *Bebuquin*, die Fülle an »Wirklichkeit« der ›Wirklichkeit‹. Nichts ist „unmöglich“, nichts „ausgeschlossen“ – auch nicht die Negation eigener Aussagen als Bestätigung absoluter Gültigkeit dieser These.²⁷⁴ Carl Einstein setzt sich in *Bebuquin* für das Leben in seiner Ganzheit ein, wo Gegensätze sich nicht aufheben oder ausschließen und Widersprüche nicht gemieden werden. Er fürchtet nicht das »Leben« mit allen seinen Seiten, Seiten einer Münze: Zum Leben gehört der Tod, zum Rationalen Irrationales, zur Dinglichkeit Vorstellung, zum Wahren Falsches.

Die *Bebuquinsche* Welt macht darauf aufmerksam, dass die »Wirklichkeit« nicht nur erd-gebunden erscheint. Sie weicht den Versuchen, sie zu fesseln – mit Axiomen, „logischen“ und „vernunftmäßigen“ Beschlüssen – unter der Voraussetzung der Bestimmbarkeit, Erfassbarkeit und Eindeutigkeit. *Das chaotische Nebeneinander der Erscheinungen, Figuren, Äußerungen und Geschehnisse [...] eröffnet einen großen Spielraum möglicher Beziehungen, die*

²⁷² ›Ich suche das Wunder.‹ (Einstein: BEBUQUIN, S. 5) – das ›Wunder‹, das wiederentdeckt werden muss: *Man redet soviel von Religion oder meinetwegen von Mythen. In solchen Dingen waren unmittelbare Empfindungen gebunden; nehmen wir zum Beispiel das ›Wunder‹; also zwei Zeitpunkte, die in unserm heutigen Empfinden nicht in Uebereinstimmung gebracht werden können. Man hatte eben den Mut zu einer Beobachtung, die über die übliche psychologische Methode herausgeht. Kein Mensch wird leugnen, dass diese Leute Wunder erlebt haben. Aber irgendwohin müssen doch solche Kräfte geraten sein. Ich neige nun garnicht zur Mystik oder soner religiösen Kiste; sondern meine, man müsste sehen, ob wir innere Vorgänge richtig analysieren.* (CARL EINSTEIN AN DANIEL HENRY KAHNWEILER, Brief vom ca. April 1923; zit. nach Penkert: *Carl Einstein*, S. 142)

²⁷³ Hume: EINE UNTERSUCHUNG IN BETREFF DES MENSCHLICHEN VERSTANDES, Anm. 1, S. 135.

²⁷⁴ Ähnlich dem Bonmot von Joachim Ringelnatz (Hans Bötticher): ›Sicher ist, dass nichts sicher ist. Selbst das nicht‹.

freilich stets als bloß mögliche in der Schwebel bleiben. Ein definitives Verständnis würde den bewusst als Chaos gestalteten Text verfehlen.²⁷⁵ Das »Leben« zu bewahren im Schwanken der »Wirklichkeiten« gehört zu den Zielen des *Bebuquin*²⁷⁶:

›O Standpunkte, Vielfältigkeit der Logiker, Kontrapunktik der Sphären‹, rief Böhm,
sorgfältig das stille Licht seiner Lampe schützend, die ihr die Dinge zwar vermenschet, doch
kaum ruinieren könnt.

Wie entzückt ihr meine Augen,
da ich das fatale Denken mir streng abgewöhnte.²⁷⁷

Der Streit um das »Leben«, die Suche nach ihm, erinnern an die *faustische* Welt. *Bebuquin* sowie *Faust* besitzen ein gleiches Thema, auch wenn dessen Ausarbeitung von Seiten ihrer Autoren unterschiedlich verläuft. Im Sinne der Forderungen der ›Weimarer Klassik‹ findet Faust seine ›Antwort‹ im Befriedigen, Vergeben, Versöhnen: Das tätige Leben, das ewige Streben und die wahre Liebe erlösen Faust aus seiner *nächtlichen* Unzufriedenheit und „Unwissenheit“. *Bebuquin* verzichtet im Gegensatz zu Faust auf jede stützende „Wahrheit“, um die »Wirklichkeit« zu erleben und damit die von ihm ersehnte ›Antwort‹. Trotzdem streckt er seine Hand dem *Wunder* entgegen, denn *wer glaubt, kann keine Wunder erleben. Bei Tag sieht man keine Sterne*.²⁷⁸ Auf „sicherheitsstiftenden“ Stegen verwandeln sich die Wunder in bedingte „Natürlichkeit“. Daneben gibt es gemeinsame Anhaltspunkte bezogen auf die Handlungsstruktur: Zwei ›Walpurgisnächte‹ kommen vor, mit dem Vorstellen, Erfahren und Ablehnen einer Negation der gesuchten Welt – im Falle von *Faust* einer Welt des Genusses ohne Anstrengung, im Falle von *Bebuquin* einer Welt der „zu glaubenden Sichtweise“²⁷⁹ – und zwei scheinbare Tode verbunden mit dem scheinbaren Versagen. Der umstrittene ‚konjunktivische‘ Todes- und Wett-Satz von Faust drückt keine

²⁷⁵ Petersen: DER DEUTSCHE ROMAN DER MODERNE, S. 95.

²⁷⁶ So gerät [...] hier der Leser in die Rolle dessen, der widersprüchliche Vorstellungen in der Schwebel halten muß, weil der Text ihm die Möglichkeit nimmt, Entscheidungen hinsichtlich des richtigen Verständnisses zu fällen. (Petersen: DER DEUTSCHE ROMAN DER MODERNE, Anm. 96, S. 86f., hier: S. 87) Ich würde dem Ausdruck ›richtig‹ ›eindeutig‹ vorziehen. Das »richtige« werkgemäße Verständnis gründet sich auf der Widersprüchlichkeit.

²⁷⁷ Einstein: BEBUQUIN, S. 36.

²⁷⁸ Kafka: APHORISMEN, S. 68.

²⁷⁹ Vgl. Klosterszene, Vierzehntes Kapitel, Einstein: BEBUQUIN, S. 37ff.

Eindeutigkeit aus und kann demnach nicht als „Versagen“ wahrgenommen werden. Das Schluss-*Aus* in *Bebuquin* ruft mehrere Konnotationen hervor. Dieser ›Hamletstich‹ setzt nicht notwendig den Tod voraus und ist nicht mit dem *dilettantischen Schrecken*²⁸⁰ gleichzusetzen. Die Forderung des ›*Alles kann auch anders zugehen*‹²⁸¹ verbietet jede Entschiedenheit. Die ›Sicht‹weise und der Leser haben die Macht zu verändern.

WORT: anders

I.) ›eins und doppelt‹ sein

*Das Künstlerische beginnt mit dem Wort anders.*²⁸² *Bebuquin* repräsentiert die Auffassung, dass das Streben nach der Veränderung und dem *Anderssein* als Anreger künstlerischer Reformblicke fungieren kann. Die Sehnsucht nach dem ›Anderen‹ und Neuen ist ein Zeichen der literarischen ›Moderne‹, die jede Beschränkung von Seiten der Vernunft, Logik²⁸³, Ideologie oder Philosophie meidet: *O Nacht der Verwandlung, wann kommst du, wo ich diesen Körper vergesse, ja, ihn abstreife, und die Dinge anderes bedeuten und anderes sind, denn je sonst [...]*.²⁸⁴

Einsteins Methode ist es, mit *d(em) neue(n) alfabet der wandelworte*²⁸⁵, das Geschehnis auf mehreren Ebenen wiederzugeben – auf der wortwörtlichen, der sprachlichen Bilder, der philosophischen Anschauungen. Sein Stil ist getragen vom mehrfachen Wortsinn und vom Reichtum an Ausdrucksweisen. Einsteins Worte treten in mehrmaliger Verwendung auf. Konkrete Gegenstände sind des symbolischen Daseins fähig, womit sich der Weg zu philosophisch-ideellen Ansichten eröffnet. Die markantesten und wichtigsten Stichworte des *Bebuquin* lauten ›Spiegelung‹, ›Sicht‹ und ›Veränderung‹, vertreten durch die konkret-bildlichen Repräsentanten: des ›Spiegels‹, ›Auges‹ und ›Chamäleons‹. *Bebuquin* ist eine Geschichte des »Spiegelns«. Eine Art ›Spiegel‹ erscheint auf jeder der Ebenen dieses Kunstwerks. Die Hauptgestalt *Bebuquin* behauptet ein *Spiegel* zu sein: ›*Ich bin ein Spiegel, eine*

²⁸⁰ Siehe das Unterkapitel ›Menschenmöglich: *Es geschehen der Wunder ja so viele auf natürliche Weise*‹.

²⁸¹ Näheres dazu im Unterkapitel ›Thema: in »Wirklichkeit« *kann alles auch anders endigen*‹.

²⁸² Einstein: *BEBUQUIN*, S. 15.

²⁸³ Zurückzuführen auf *die alogische Tendenz der Psyche*. (Einstein: *DAS VERTIKALE ZEITALTER*, S. 130)

²⁸⁴ Einstein: *BEBUQUIN*, S. 44.

²⁸⁵ Einstein: *BEB II*, Nachlaß, Mappe 28 (zit. nach Sorg: *Aus den ›Gärten der Zeichen*‹, S. 46).

*unbewegte, von Gaslaternen glitzernde Pfütze, die spiegelt. Aber hat ein Spiegel sich je gespiegelt?*²⁸⁶ Übertragen auf das ganze Werk, sind es die ›Worte‹, in denen sich der Leser spiegelt.²⁸⁷ Weiter bietet der *Bebuquin* die Szene des *Spiegels* im »Spiegel«, wo der ›Spiegel‹ zum Aktanten wird und die Zirkusbesucher sich in sich *spiegeln* lässt. In dieser Szene gipfelt die Erzählung und kippt zum Ende hin. Jedes literarische Werk ›spiegelt‹ den Geist seiner Entstehungszeit, d. h. im Falle von *Bebuquin* handelt es sich um die Gesellschaft des Anfangs des 20. Jahrhunderts mit ihrem nicht nur auf das Literaturfeld beschränkten ›Versuchen‹. Der offene Prozess des ver-Suchens war der Ersatz für die verlorenen „sinngebenden“ Entitäten, wie Gott, „Realität“ oder „Wahrheit“.

»Gespiegelte« Welten

Was für den *Spiegel* im »Spiegel« gilt, ist auch für das ganze Werk als Spiegel des Autors gültig.²⁸⁸ *Bebuquin* lässt den Leser in die Seele Einsteins sehen. Seine Worte bilden eine neue, teilweise schönere, teilweise verzerrende Welt, womit die Frage nach dem Ertragen der Neuigkeit und »Wahrheit« zusammenhängt. Die ›gespiegelte‹ Welt ist schwer zu erdulden, die verschärfte *Sicht* gibt ein verzerrendes Bild wieder:

*Nebukadnezar neigte den Kopf über Euphemias massigen Busen. Ein Spiegel hing über ihm. Er sah, wie die Brüste sich in den feingeschliffenen Edelsteinplatten seines Kopfes zu mannigfachen fremden Formen teilten und blitzten, in Formen, wie sie ihm keine Wirklichkeit bisher zu geben vermochte. [...] Nebukadnezar starrte in den Spiegel, sich gierig freuend, wie er die Wirklichkeit gliedern konnte, wie seine Seele das Silber und die Steine waren, sein Auge der Spiegel.*²⁸⁹

²⁸⁶ Einstein: BEBUQUIN, S. 4.

²⁸⁷ Woraus auch seine Aufgabe folgt - selbst zum ›Spiegel‹ zu werden: *Die Schlünde, die seine Menschen trennen, sind mit Rosen bepflanzt; von seinen Menschen gehen in allen Richtungen Strahlen aus, aber die Rosen können den Abgrund nicht überbrücken und nur aus Spiegeln kommen die Strahlen zurück.* (Lukács: DIE SEELE UND DIE FORMEN, S. 177; zit. nach Sorg: *Aus den ›Gärten der Zeichen‹*, S. 175)

²⁸⁸ *Wir haben unsere Seele so oft gespiegelt, worin? in uns selbst [...].* (Einstein: DER SNOB, S. 53)

²⁸⁹ Einstein: BEBUQUIN, S. 5f.

Böhm ›sieht‹ zwar die Welt, aber *verm(ag) immer noch nicht, die Seele der Dinge zu ertragen*.²⁹⁰ Auch in der Zirkusszene erträgt die dargestellte Gesellschaft den Blick in die *Spiegel* nicht²⁹¹ – so wie die wirkliche Gesellschaft des Umbruchs des 19. zum 20. Jahrhundert in der verzweifelten Suche nach dem »Leben«. Insofern ist *Bebuquin* auch ein Spiegel, der den Anblick seines eigenen Spiegelbildes nicht aushält. Es klärt auf, indem es die »Wirklichkeit« im eigentlichen Sinne zeigt, illusorische, bindende und „gegebene“ Vorstellungen zerstörend. Aber auch ein *verzerrende(r) [Spiegel] [...] [regt] mehr zu Betrachtungen an als die Worte von fünfzehn Professoren*.²⁹²

Eine Parallele könnte man in Ludwig Tiecks *Der gestiefelte Kater* sehen. Beide könnten als Programmschriften des jeweiligen ›Zwischen-den-Zeilen‹ gelten, in ihrer Ablehnung und Kritik des vorherigen Abgelebten. Sie machen auf den Mangel an dessen Überzeugungskraft, anschaulich und zugespitzt, aufmerksam. Tieck bietet neu bzw. wieder entdeckte »Möglichkeiten« der Theatervorstellungen dar sowie das Theater selbst aus anderen Blickwinkeln. Er stellt dem Leser ein ›*Schau-spiel*‹ auf allen und zugleich der Ebenen miteinander vor. Die schriftliche Ebene des ganzen Theaterstückes handelt von einer real-epischen Theatervorstellung, die eine fiktionale Theateraufführung beinhaltet. Das eigentliche Märchen *Der gestiefelte Kater* spielt sich als ein Teil der zweiten Ebene ab. Die einzelnen Ebenen fließen ineinander. Tiecks Gestalten können sie nicht klar voneinander unterscheiden. Das von der Aufklärung Vorausgesetzte – die Unterscheidungsfähigkeit des Publikums und das ›Sich-Bedienen des eigenen Verstandes‹ – wird als problematisch dargestellt, indem die ›Schauspiele‹ jede „Grenze“ in Frage stellen.

Carl Einstein schafft mit der Neuigkeit seiner ›*Bilder*‹, vor allem durch belebte Gegenstände, eine neue Welt, in der die „Notwendigkeit“ wenig zu sagen hat: *Oh, ihr gefetteten Stimmen der Nacht, wandelnd durch nebelatmende Alleen, Ursache lyrischer Bände, Gelegenheit dekorativen Schreitens mit dem Blick in jene Fernen gesenkt, torkelnd über Plätze; man scherze über das verklungene Spiel der Kinder*.²⁹³ Um Einsteins sprachliche Bilder zu

²⁹⁰ Einstein: BEBUQUIN, S. 6.

²⁹¹ *Die Menschen verwandelten sich in sonderliche Zeichen in den Spiegeln; das Publikum wurde leise irrsinnig [...].* (Einstein: BEBUQUIN, S. 45)

²⁹² Einstein: BEBUQUIN, S. 3.

²⁹³ Einstein: BEBUQUIN, S. 49.

interpretieren, reicht es, seinen Äußerungen zu folgen. Er selbst bezieht sich, bewusst oder unbewusst, auf seine niedergeschriebenen Aussagen, benutzt seine geschriebenen Worte, um seine ›Sicht‹weise zu schildern. Man kann also behaupten, dass Einstein selbst die Ebenen des *Bebuquin* wahrnimmt und den Leser nicht nach seinem eigenen Bilde interpretieren lässt. Zuerst stellt er die sprachlich-bildliche Ebene vor: *Die Uhr tönte die Sekunden, jede Sekunde war plastisch deutlich, das Auge sah den Klang.*²⁹⁴ Auf der Metaebene erklärt er: *O Reize zu spüren, wie mannigfach Worte und Meinungen sind; und wie schmerzlich nur eine Deutung zu erlernen. Diese eine Deutung ist die Form, und sie macht die Dinge, die festen Augen, den bestimmten Klang.*²⁹⁵ Das eigentliche »Leben« ist erfahrbar mit den *Augen*, *gesehen* verwandelt sich die Uhr und atmet. Sie kann »leben« in den »Möglichkeiten« der Interpretation und Leserkonnotationen. *Bestimmtheit* und *feste Augen*, die nicht das »Leben« ›sehen‹, verletzen es und somit das literarische Werk, seine »Möglichkeiten« und transzendierende Verweise. Die gelebte Welt nähert sich der des Kunstwerks – das Leben ›spiegelt‹ sich in den ›Augen‹ des Dichters. Weiter verweist das Zitat auf die Wichtigkeit des Klanges für die Poesie²⁹⁶, sowohl rhythmisch als auch vom Zuhörer oder Leser her. Wie im Falle der Musikwahrnehmung sollen die hervorgerufene Stimmung und die vorgestellten ›Bilder‹ zu einem Stützpunkt für das assoziativ-intuitive Verständnis werden.

STRUKTUR: Fragment bleiben in der Ganzheit

II.) ›unförmlich‹ gewordene Geschichte

Bebuquin schreitet über die *Existenz in „Formen“*²⁹⁷. Sowohl die transzendierende Form als auch die Interpretation dieses Transzendierens beschreibt die folgende Aussage: *›Böhm ruiniert uns jedes Formgefühl. Der Kerl ist doch tot, wenn er auch hier herumflunkert.‹*²⁹⁸ Mit der

²⁹⁴ Einstein: BEBUQUIN, S. 27.

²⁹⁵ Einstein: BEBUQUIN, S. 33.

²⁹⁶ Das ›Bild‹ des *Klanges* gehört zu den häufig dargestellten - ›gesehenen‹, z. B. *Die Scherben eines gläsernen, gelben Lampions klirrten auf die Stimme eines Frauenzimmers.* (Einstein: BEBUQUIN, S. 3)

²⁹⁷ *Die Existenz in Formen ist ein Sofa, eine Schlummerrolle, eine ebenso unverbindliche, wie langweilende Konvention.* (Einstein: BEBUQUIN, S. 19)

²⁹⁸ Einstein: BEBUQUIN, S. 25.

Von Euphemia wird Böhm als *ein grausamer Witz, phantastische Guillotine* [der logischen Ordnung und Regelung] bezeichnet. (Einstein: BEBUQUIN, S. 28)

Abtönungspartikel ›doch‹²⁹⁹ wird die Logik zur Hilfe gerufen, die sich in diesem Falle selbst ein Bein stellt. Der »Wirklichkeit« kann sie nicht gerecht werden. Die aus dem vorhin zitierten Ausspruch folgende aufgesprengte Eindeutigkeit stellt die Abwehr des Vorausgesetzten, Selbstverständlichen und Einschränkenden im Sinne der Verallgemeinerung, Pauschalisierung und Vereinfachung dar. Auch mithilfe der inhaltlichen ›Unbestimmtheit‹³⁰⁰ verliert das Werk seine eigentlichen strukturell-formalen Züge, im Sinne von Einsteins ›Anmerkungen‹ *Über den Roman: Wertvoll im Roman ist – was Bewegung hervorbringt. Ruhe ist genug da – weil das Ganze schließlich doch fixiert ist.*³⁰¹ Die Bewegung als Ausdruck des »Lebens« tauscht Grenzen gegen Schwellen, Statik gegen elastische Anpassungsfähigkeit. Die Struktur ›schwebt‹ über der „Erde“ der geschriebenen Worte, was ihre Ungebundenheit an klassische, eingewurzelte Gesetze der Poetik zeigt.

Der Wunsch, sich über den ›Tod‹ in der Struktur zu erheben, durchdringt das ganze Werk: *Tod, du Vater der Humors, wenn dich ein Wunder, das ich mit meinen Augen sehe, vernichtete [...]*.³⁰² Die Phantasie ist dessen fähig: *[Tod,] dein Feind ist das Phantastische, das außer den Regeln steht;*³⁰³ denn, *wenn man frei und kühn zum Leben in vielen Formen ist, wenn man den Tod als ein Vorurteil, einen Mangel an Phantasie ansieht, dann geht man aufs Phantastische, das ist die Unermüdlichkeit in allen möglichen Formen.*³⁰⁴ Die ideelle Kette führt weiter zum Ausdrücken der Phantasie, mit dem Versuch, sie zu (er)fassen: *(d)ie Kunst zwingt [das Phantastische] zum Stehen, und erschöpft gewinnt es Form.*³⁰⁵ Eine solche Formung, das ›Worten‹ zur Kunst, tötet das »lebendige« Wesen des Imaginären, sowie die Attraktivität eines Sehnsuchtsobjekts mit seinem Erreichen sinkt: *Ich nenne dich, Tod, den Vater der Intensität, den Herrn der Form.*³⁰⁶ Die damit verbundene Einschränkung schwindet mit der transzendierenden Form, mit der die Worte ihre Fülle an »Möglichkeiten« wiedererlangen. Der Tod stirbt mit dem Sterben der Form: *[Tod,] Du gabst uns Begierden und Ziele, und wir*

²⁹⁹ In dieser Verwendungsweise von ›doch‹ appelliert der Sprecher an die gemeinsame Wissensbasis beider Sprechpartner und fordert eine Zustimmung - die er voraussetzt, dabei aber einen kleinen Widerspruch ausräumen muss. (nach Helbig: LEXIKON DEUTSCHER PARTIKELN, S. 111)

³⁰⁰ In Bezug auf die Aussage: *Es kann auch anders zugehen.* (Einstein: BEBUQUIN, S. 24)

³⁰¹ Einstein: ÜBER DEN ROMAN, S. 78.

³⁰² Einstein: BEBUQUIN, S. 42.

³⁰³ ebd.

³⁰⁴ Einstein: BEBUQUIN, S. 19.

³⁰⁵ Einstein: BEBUQUIN, S. 42.

³⁰⁶ ebd.

*wehren uns gegen Dich durch Zeitloses, durch seiende Ideen, durch den Anspruch auf Totalität.*³⁰⁷

Das Unsterbliche bleibt erhalten.

WELT›SICHT‹: ein anderer Augen-Blick

I.) ›eins und doppelt‹ sein

Die metasprachliche Ebene, gründend in der selbstreflexiven Charakteristik, spiegelt Einsteins Weltanschauung, die Zeit und ihre Konsequenzen, seine ›Sicht‹ der Welt. Als Dichter schenkt Carl Einstein Leben der Welt, den Gegenständen –sprachlichen Bildern – mit seinen ›Augen‹. Er erfüllt somit gleichzeitig seine eigenen Forderungen an die Kunst.³⁰⁸ Die sprachlichen Bilder korrespondieren mit den gestellten Ansprüchen.³⁰⁹

Sprachliche Bilder mit ihrem ›belebendem Blick‹³¹⁰ können Gegenstände und Worte verändern. Jedes Wort, als ›Bild‹ verwendet, übersteigt seine gegebene Form. Es bedeutet einen Ansatzpunkt für Konnotationen, neue und erinnerte Ideen. Ein Reichtum an »möglichen« Bedeutungen ist den Redebildern eigen. Das Entstehen des ›Bildes‹, also den Prozess des Belebens, wortwörtlich und übertragen, gibt Einstein in *Bebuquin* wieder: *Der Schein der elektrischen Lampen fuhr ihr durch die Spitzen zum Knie, tanzte über die Kristallflacons und die Sektkühler erregt rückwärts; das sonst anständige elektrische Licht!*³¹¹ Als Gegenstand ist das Licht ›tot‹, *anständig*, durchschaubar und nichts, was zu bewundern wäre. Denn das Materielle kann sich mit der Schöpfung nicht messen:

›Sehen Sie, die Logik fixiert, soweit unsere Fähigkeiten auf sogenannte Tatsachen angewandt werden. Sie bedenkt nur unsere praktischen Bedürfnisse, richtet sich nach den Dingen und sucht diese in übereinstimmenden, sich wiederholenden Beziehungen zu erhalten. Aber in mir ist so viel und gerade das Wertvollste, was über die Tatsache hinausgeht. Die materielle Welt

³⁰⁷ ebd.

³⁰⁸ Näheres dazu das Unterkapitel ›Struktur: Fragment bleiben in der Ganzheit‹.

³⁰⁹ Siehe die Charakteristik C. Einsteins Bildsprache im Unterkapitel ›Wort: anders‹.

³¹⁰ ›Belebender Blick‹ der sprachlichen Bilder verglichen mit dem *belebenden Blick* der Sonnenstrahlen (Goethe: FAUST I, V. 904, S. 29 - *Vor dem Tor*).

³¹¹ Einstein: BEBUQUIN, S. 16.

und unsere Vorstellungen decken sich nie. Darum ist die Tat notwendig, dies Korrektiv von Tatsachen und Dingen. [...]«

›Bisher wurde das Religiöse an den Tatsachen zur Groteske, oder umgekehrt; aber vielleicht decken sich die Dinge nie, damit das Schöpferische nicht einschlafe. Gott, das Phantastische, die ganze unterdrückte, sprachlose Sensibilität wollen reden, wir sträuben uns gegen diese immer gleiche Auslese, die Welt muß sich uns verwandeln.‹³¹²

Einstein stellt in *Bebuquin* eine Reform des ›Blickes‹ und des Sehens vor.³¹³ Das ›gestaltete Sehen‹³¹⁴ wird zum Gegenstand der Kunst. *Die Künstler werden den Beschauer verwandeln, und somit durchdringen.*³¹⁵ Unsere Wahrnehmung und Sichtweise der Welt muss ›anders‹ werden. Die Welt an sich wird sich nicht ändern, in unseren ›Augen‹ kann sie sich jedoch verwandeln – sowie der Löffel sich nicht biegt, sondern *wir*.³¹⁶

³¹² Einstein: BEBUQUIN, S. 40.

³¹³ Wiederkehrende These schriftlicher Arbeiten C. Einsteins: [...] *Kunst [bestimmt] das Sehen [...]*. (Einstein: TOTALITÄT I, S. 72)

³¹⁴ Begriff von C. Einstein (zit. nach Maier: *Absolute Wortkunst im Zeitraum des Expressionismus*, S. 142). Als Gegensatz zum ›verflachenden Sehen‹: *Picasso frug sich: Wodurch werden meine Vorstellungen dieses Körpers gültig? Wie entziehe ich mich der mechanischen Gewöhnung eines verflachenden Sehens, das in der Bequemlichkeit der Metiers unfruchtbar verdarb? Er fand die Lösung im Kubismus.* (Einstein: ES ERGAB SICH DEUTLICH; zit. nach Fleckner: *Carl Einstein und sein Jahrhundert*, S. 218)

Der neue ›andere‹ Blick wird zum Thema der ›modernen‹ Literatur (und Kunst). U. a. bei R. M. Rilke *DIE AUFZEICHNUNGEN DES MALTE LAURIDS BRIGGE (Ich habe einen alten Mann gesehen, der blind war und schrie. Das habe ich gesehen. Gesehen.*; zit. nach Petersen: *Der deutsche Roman der Moderne*, S. 74), M. Frisch *MEIN NAME SEI GANTENBEIN*, H. v. Hofmannsthal *DAS GESPRÄCH ÜBER GEDICHTE*, S. Lenz *DEUTSCHSTUNDE*, H. Friedrich *DIE STRUKTUR DER MODERNEN LYRIK*.

³¹⁵ Einstein: *WERKE*, Band 1, S. 175 (zit. nach Sorg: *Aus den ›Gärten der Zeichen‹*, S. 87).

Die ›Veränderung‹ als Folge von Rezeption kommt auch in anderen Werken der ›Moderne‹ zum Ausdruck. Vgl. R. M. Rilke (*ARCHAISCHER TORSO APOLLOS*, V. 14, S. 503: *Du mußt dein Leben ändern.*) oder H. v. Hofmannsthal (*DAS GESPRÄCH ÜBER GEDICHTE*, S. 503: *Darum ist Symbol das Element der Poesie, und darum setzt die Poesie niemals eine Sache für eine andere: sie spricht Worte aus, um der Worte willen, das ist ihre Zauberei. Um der magischen Kraft willen, welche die Worte haben, unseren Leib zu rühren, und uns unaufhörlich zu verwandeln.*)

³¹⁶ Junge [bietet Neo einen Löffel an, den dieser verbiegen soll]: *Versuch nicht den Löffel zu verbiegen, das ist nämlich nicht möglich. Versuch dir statt dessen einfach die Wahrheit vorzustellen!*

Neo: *Welche Wahrheit?*

Junge: *Den Löffel gibt es nicht.*

Neo: *Den Löffel gibt es nicht?*

Junge: *Dann wirst du sehen, dass nicht der Löffel sich biegt, sondern du selbst.* (aus dem Film *Matrix*, 1999)

Das Absurde zur Tatsache machen!³¹⁷

Jede Klassifikation bedeutet einen Verlust der Vollständigkeit des »Wirklichkeitsbildes«.³¹⁸ Die gebildeten Kategorien deuten nur begrenzt auf die ursprüngliche Fülle. Sie verhelfen uns zwar zum „Verständnis“ der Vernunft, zur Orientierung, aber nur bezogen auf einen kleinen „definierbaren“ Teil, der den Charakter des Ganzen verzerrt: *Man hat bis jetzt die Vernunft benutzt, die Sinne zu vergrößern, die Wahrnehmung zu reduzieren, zu vereinfachen. Im ganzen, die Vernunft verarmte [...]*.³¹⁹ Das „Rationelle“ schließt die ›aus‹-Nahmen aus der »Wirklichkeit« aus, nimmt sie wortwörtlich aus ihr heraus³²⁰, um eine Absolutheit³²¹ vorzutäuschen: *Bilder sind Taten der Augen, und mit einem Bilde ist nicht alles gesagt, aber ein Gedanke täuscht stets vor, er habe die ganze Kette erschöpft, und lähmt.*³²² Das „Vernunftmäßige“ gibt von sich den Eindruck, das ›Wahre‹ und ›Eigentliche‹ aufzufassen bzw. auffassen zu können. Ein solches „Verständnis“ ist noch beschränkter als die Erfahrung der Sinne. Auf den Beweisen, vorgetäuschten sowie tatsächlichen, kann sich keine »Wirklichkeit« gründen, denn das »Leben« ist von der Vernunft unfassbar³²³:

Die Logik will immer eines und bedenkt nicht, daß es viele Logiken gibt. Es gibt nicht Eines, wohl aber eine Tendenz der Vereinheitlichung, und wieviele Dinge streben auseinander. Die

³¹⁷ Einstein: ÜBER DEN ROMAN, S. 129 (zit. nach Petersen: *Der deutsche Roman der Moderne*, S. 88).

³¹⁸ Bezieht sich beispielsweise auch auf die ›bestimmenden‹ vor-interpretatorischen zusammenfassenden Klappentexte des Buchumschlags. Es gibt jedoch Bücher und *Bebuquin* ist eines der besten Beispiele, die sich gegen eine solche Begrenzung wehren und deren Inhalt nicht in „zwei Sätzen“ wiedergegeben werden kann. Die Reclam-Ausgabe verfügt über keinen „klassischen“ Klappentext, sondern über ein unkommentiertes Zitat aus dem Text, was dem Charakter des Werks entspricht.

³¹⁹ Einstein: BEBUQUIN, S. 19.

³²⁰ *Bebuquin*: ›Viele Dinge geschehen, die nicht einzuordnen sind, verworfen oder nicht gesehen werden, verdeckt von der tödlichen Vernunft.‹ (Einstein: BEBUQUIN, S. 39)

³²¹ *O entsetzliche Langweile des Kreises, der alle Verschiedenheiten tötet, alles Gleiche als unendlich Verschiedenes bezeichnen läßt. Langweile, die uns zur zerreißenen Differenzierung führt, entsetzliche Einsicht, daß alles nur Perspektive ist.* (Einstein: DER SNOB, S. 53) Der »Wahrheitsanspruch« jeder Sichtweise ist ausgeschlossen. Subjektivität entdeckt Widersprüche, die die „Objektivität“ zu vermeiden sucht. In ihrem Bemühen, ihre Gültigkeit nicht zu verletzen, zeigt sich aber nur, dass sie der »Wirklichkeit« nicht gerecht werden kann.

³²² Einstein: BEBUQUIN, S. 36.

³²³ ›Der Fehler des Logischen ist, daß es noch nicht einmal symbolisch gelten kann. Man muß einsehen, ihr Dummköpfe, daß die Logik nur Stil werden darf, ohne je eine Wirklichkeit zu berühren. [...] Wir müssen einsehen, daß das Phantastischste die Logik ist.‹ (Einstein: BEBUQUIN, S. 7) Im gleichen Sinne ist der Verweis auf Mathematik zu verstehen: *Er blätterte in einigen Mathematikbüchern, und viele Freude bereitete es ihm, mit der Unendlichkeit umherzuspringen, wie Kinder mit Bällen und Reifen.* (Einstein: BEBUQUIN, S. 7)

*Logik hat nicht eine Grundlage. Von ihren vier Axiomen liebt der eine dies, der andere jenes mehr; und ein Axiom befiehlt und mischt sich dem anderen; denn eines allein vermag keinen Schritt vorwärts zu gehen; die Logik ist eine ungeheuerliche Ausnahme [...].*³²⁴

Deswegen [...] soll sich [das Naturgesetz] im Alkohol besaufen, bis es merkt, es gibt irrationale Situationen [...] ³²⁵ – um ins ›Schweben‹³²⁶ zu kommen. Jedes Gesetz und jede Ideologie gründen sich auf Behauptungen, wobei das axiomatisch ausgeschlossene Sich-Irren³²⁷ und der Anspruch an absolute Gültigkeit gleichsam ihr Ende vorzeichnen kann: ›Verzeihung, zweimal zwei ist vielleicht immer vier, dann geht es weiter; vielleicht auch nicht, dann ist es Schluß.‹³²⁸ Darum nimmt Bebuquin den ideologischen Glauben als einen Selbstmord wahr, auf das Ausreißen der Augen bezogen: Bebuquin schrie: ›Hier wird ein sanktionierter Selbstmord vollzogen, hier wird sakrale Idiotie gezüchtigt, Augen ausgerissen. [...] Ich lebe nur noch vom Wort anders. [...]‹³²⁹ Jede begrenzte und begrenzende Sichtweise ist der Stich der starren, stechenden Dolchen der Bogenlampen.³³⁰ In der Angst vor dem nicht Erklärbaren verdecken Ideologien Bestandteile der Welt. Alle Glaubensweisen fliehen vor dem Leben in das Reich der Konstruktion und der bestimmenden Interpretation. Aber ohne ›alles‹ zu ›sehen‹, ist es ausgeschlossen, zu »leben«. Aufzudecken anstatt zu bemänteln, bemüht sich der Schöpfer: ›Denn das Unbekannte ist der Liebling des forschenden Schöpfers‹³³¹, im Gegensatz zum Unschöpferischen: Unschöpferische werden sich stets am Unmöglichen erschöpfen.³³² Eines Tages wird sich eine der „unmöglichen“ Ausnahmen ereignen, die die Ideologie nicht mehr fähig sein wird, zu widerlegen.

³²⁴ Einstein: BEBUQUIN, S. 36f.

³²⁵ Einstein: BEBUQUIN, S. 17.

³²⁶ Bezogen auch auf das Schweben Böhms (vgl. Einstein: BEBUQUIN, S. 25: ›Böhm ruiniert uns jedes Formgefühl. Der Kerl ist doch tot, wenn er auch hier herumflunkert.‹).

³²⁷ Das Gesetz realisiert sich seelisch nie, es hängt sinnlos an der Nagel irgend eines schlechten Mathematikaxioms. (Einstein: BEBUQUIN, S. 17)

³²⁸ Einstein: BEBUQUIN, S. 47.

³²⁹ Einstein: BEBUQUIN, S. 38.

³³⁰ Einstein: BEBUQUIN, S. 21; bezogen auf die »Möglichkeit« - im Sinne der ›Mehrdeutigkeit‹ - der Sterne im Gegensatz zur Bestimmtheit der Bogenlampen (Einstein: BEBUQUIN, S. 35; siehe die Einleitung zum Kapitel über Bebuquin).

³³¹ Einstein: BEBUQUIN, S. 27.

³³² Einstein: BEBUQUIN, S. 13.

Die Standhaftigkeit ihrer Klassifikationen zu bewahren, ist die Vernunft nicht fähig. Das personifizierte Leugnen der „Notwendigkeit“ tritt in *Bebuquin* in der Figur des Böhm auf. Mit seinem lebendtoten ›Schweben‹ repräsentiert er die mannigfaltige »Wirklichkeit«: *Es gibt viele Logiken, mein Lieber, in uns, welche sich bekämpfen, und aus deren Kampf das Alogische hervorgeht.*³³³ Mehrere Logiken und das Alogische zerstören den Anspruch der Logik an Axiomalität, weil die Logik Gegensätze nicht gelten lässt.³³⁴ Darauf, dass die statische Gesetzlichkeit nicht fähig ist, das »Leben« auszudrücken, hat im 20. Jahrhundert die ›Lebensphilosophie‹ hingewiesen: *Wenn etwas auf das Gesetz erkannt wird, beweist es nur, die Sache ist als Erlebnis überlebt. Das Gesetz ist die Vergangenheit, dem Tod unterworfen.*³³⁵ Einstein spielt mit den Kategorien des „Wirklichen“, „Undenkbaren“, „Wahren“, „Falschen“, „Toten“, „Lebendigen“ und macht auf ihre Unfähigkeit, sich mit der »Wirklichkeit« zu messen, aufmerksam: *Ich versichere Sie, ich zum Beispiel lebe nur, weil ich mich mir suggeriere, in Wirklichkeit bin ich tot. [...] Aber ich versprach mir, als Reklame für das Unwirkliche herumzulaufen, bis irgend ein Idiot ein Wunder an mir erlebt. Sehet, Babys, unwirklich, nichts, das sind Bezeichnungen für eure schlechten Augen.*³³⁶ Die „Wirklichkeit“ als Bezeichnung verliert ihren Sinn, da sie dem »wirklichen« Zustand nicht entspricht – Böhm lebt und ist zugleich tot. Die „Wirklichkeit“ kann diese beiden Begriffe nicht in ›einer‹ Welt vereinen, so entscheidet sie sich für die Reduktion der tatsächlichen »Wirklichkeit« der Erfahrung. Eine be-grenzte „Wirklichkeit“ gibt keine »Wirklichkeit« wieder. *Schlechte Augen* bezeichnen etwas »wirklich« Daseiendes als „unwirklich“, wenn es der ein-Deutigkeit widerspricht und mit dem gebildeten ›vor‹-Bild³³⁷ der Welt als „Wirklichkeit“ nicht übereinstimmt. Die »Wirklichkeit« lautet: *›Böhm ist doch ein törichter Mensch, ich weiß nie, ob er lebt oder tot ist.‹*³³⁸ Das ist die »Wirklichkeit« *außerhalb jeder Regel*³³⁹ – ohne Einschränkung, Reduktion, Vereinfachung und Verarmung des ›eigentlich‹ Bestehenden.

³³³ Einstein: BEBUQUIN, S. 12.

³³⁴ ›Ah Kontrast, so heftig wie möglich. Aber man ordne ihn dem Gesetz unter. Das Gesetz ist Freiheit, und sie verwandelt den Kontrast zur Harmonie.« (Einstein: BEBUQUIN, S. 48)

³³⁵ Einstein: BEBUQUIN, S. 17.

³³⁶ Einstein: BEBUQUIN, S. 18.

³³⁷ Im Sinne: Vorstellung, vor der Erfahrung gebildet, System, Schablone, Vorbild.

³³⁸ Einstein: BEBUQUIN, S. 25.

³³⁹ Einstein: BEBUQUIN, S. 28.

Die unproblematische Wahrnehmung der Ursache-Folge-Beziehung kritisierte unter den ersten Philosophen David Hume in der *Untersuchung in Betreff des menschlichen Verstandes*. Kausalität ist nicht mehr fähig mit dem »Leben« Schritt zu halten.³⁴⁰ Carl Einstein bezieht sich darauf in seinen »Anmerkungen« *Über den Roman*:

*Ein Ereignis mit Vorbedingungen und Folgen geben. Wo beginnen jene und endigen diese? Mit dem Tod der Beteiligten? Ich sehe nicht ein, warum nicht jeder, dem 7 Gattinnen, 4 hoffnungsvolle Söhne, 3 Töchter, 2 Väter, 1 Kind im Mutterleib verloren gingen, wenn er sich aufhängte, abgeknüpft werden kann? Der Abgeknüpfte ist wahrscheinlich bemerkenswerter und erfahrener als das Familienkaninchen. Jede Handlung kann auch anders endigen – wenn man nicht orthodox katholisch ist, und selbst hier gibt es die unerforschliche Güte Gottes, das Wunder usw.*³⁴¹

THEMA: in »Wirklichkeit« kann alles auch anders endigen

I.) »eins und doppelt« sein

»Viel« ist das am besten den Charakterzug der Vielfalt des *Bebuquin* repräsentierende Wort. Eine „definierbare“ und „vernunftmäßige“ Welt erweisen sich als problematische Wünsche. Die »Wirklichkeit« wird substituiert: *Es gibt so viele Welten, die garnichts miteinander zu tun haben, so wenig, wie grüne Chartreuse mit den Visionen, in die sie sich umsetzt.*³⁴² Die »Wirklichkeit« verzichtet auf die vorgetäuschte »Ein«-heit³⁴³, gründet sich nicht in der Harmonie³⁴⁴, Symmetrie und Ruhe³⁴⁵ als einer Sterilisierung der lebendigen Vorstellungskraft³⁴⁶:

³⁴⁰ Deshalb liegt die Bedeutung des künstlerischen Schaffens [...] »darin, daß wir die kausale Standardisierung der Welt und die Suggestion des Gegebenen zerbrechen können«. (Einstein: WERKE, Band 4, S. 214; zit. nach Sorg: *Aus den »Gärten der Zeichen«*, S. 67)

³⁴¹ Einstein: ÜBER DEN ROMAN, S. 76.

³⁴² Einstein: BEBUQUIN, S. 18.

³⁴³ Im Sinne von: alltäglich als Einheitlichkeit: »als Ganzes ein sein«, tsch. »jednota«
inhaltlich als Einigkeit-Einklang: »sich einigen«, tsch. »být zajedno«
wortwörtlich-formal als »Einheit«: »ein' sein«, tsch. »být jedním«.

³⁴⁴ Harmonie als *falsche(s) Harmoniegefühl*. (Einstein: DAS VERTIKALE ZEITALTER, S. 130)

³⁴⁵ Kritik an der Beschränktheit des klassischen Weltbildes: *Alles stilisiert die Vernunft, das meiste verschließt sie zu angeblich belanglosen Übergängen, das andere ist Kanon, das Wertvolle, das Langweilige, Demokratische, das Stabile.* (Einstein: BEBUQUIN, S. 18)

³⁴⁶ Einstein: DAS VERTIKALE ZEITALTER, S. 130.

Die neue Weltanschauung kristallisierte sich zur Ziege, die ein Bein gebrochen hat.³⁴⁷ Das Brüchige, Unfeste und Inkohärente werden ein Bestandteil von *Bebuquin*, um die »wirkliche« fragmentarische Ansicht zu betonen. Die Suche nach der »Wirklichkeit« einer vitalistischen Welt³⁴⁸ und die daraus folgende Eventualität, sie zu finden oder nicht zu finden, steht dem „Ruhen“ gegenüber, also dem ‚Nehmen‘ des ›Gegebenen‹. Dies kann nur zur billigen Erstarrnis³⁴⁹ führen, der sich aber weder *Bebuquin* noch *Bebuquin* unterordnen wollen.³⁵⁰

Das Geschriebene in *Bebuquin* ist nicht das Endprodukt. In rezipierenden ›Augen‹ können sich die beschriebenen Seitenzeilen verändern: *Es kann auch anders zugehen*.³⁵¹ Eine niedergeschriebene Variante usurpiert für sich keine Absolutheit oder Unvermeidlichkeit. Sie verweist ständig auf andere »Möglichkeiten«, die als solche nicht explizit ausgedrückt sind, aber implizit in der einen niedergeschriebenen präsent sind. Einsteins Entschluss unterscheidet sich in seiner Unbestimmtheit als Unentschiedenheit, von dem der „klassischen“ Schriftsteller, die sich für einen Wortlaut entscheiden, um andere aufzugeben.³⁵² Einstein entscheidet sich für ›eine‹, die aber gleichzeitig die anderen voraussetzt und nur als Repräsentant »aller Möglichkeiten« gelten darf.³⁵³ Der abschließende Satz in *Bebuquin*, das *Aus*, in seiner scheinbaren Endgültigkeit, ist veränderbar – die Sichtweise konstruiert das Werk. Eine solche ›Sicht‹ ist sehr zerbrechlich und bleibt

³⁴⁷ Einstein: BEBUQUIN, S. 46.

Ein anderes Beispiel: *Aber gehen Sie nicht mehr auf zwei Beinen. Warum amputieren Sie nicht eins heroisch unter der Bettdecke weg? [...] / Grundsatz: vermeiden Sie das Gleichgewicht.* (Einstein: BEBUQUIN, S. 10)

³⁴⁸ Einstein: DAS VERTIKALE ZEITALTER, S. 130.

³⁴⁹ Der Weg des ‚Nehmens‘ der Konsummassen: *(Im) [...] Museum [der] billigen Erstarrnis [...] fand [er] eine stille, freundliche Schmerzlosigkeit, die ihm jedoch gleichgültig war. Was ihn immer anzog, war der merkwürdige Umstand, daß ihn dies ruhig konventionelle Lächeln bewußtlos machen konnte.* (Einstein: BEBUQUIN, S. 3f.)

³⁵⁰ *Ihn empörte die Ruhe alles Leblosen, da er noch nicht in dem nötigen Maße abgestorben war, um für einen angenehmen Menschen gelten zu dürfen. [...] Ich will nicht eine Kopie, keine Beeinflussung, ich will mich [...].* (Einstein: BEBUQUIN, S. 4)

³⁵¹ Einstein: BEBUQUIN, S. 24.

³⁵² Ein schönes Beispiel bietet das letzte Kapitel des Romans *Der Vorleser* von Bernhard Schlink, wo der Erzähler seine Entscheidung begründet und rechtfertigt: *Den Vorsatz, Hannas und meine Geschichte zu schreiben, habe ich bald nach ihrem Tode gefaßt. Seitdem hat sich unsere Geschichte in meinem Kopf viele Male geschrieben, immer wieder ein bißchen anders, immer wieder mit neuen Bildern, Handlungs- und Gedankenketten. So gibt es neben der Version, die ich geschrieben habe, viele andere. Die Gewähr dafür, dass die geschriebene die richtige ist, liegt darin, daß ich sie geschrieben und die anderen Versionen nicht geschrieben habe. Die geschriebene Version wollte geschrieben werden, die vielen anderen wollten es nicht.* (Schlink: DER VORLESER, S. 205f.)

³⁵³ Dasselbe Konzept auf metaphorischer Ebene hat Franz Kafka in seine Türhüter-Parabel gekleidet. Mit den *Vor-dem-Gesetz-›Augen‹* kann sich auch der Schluss des ›Prozess‹ *uns verwandeln* (Einstein: BEBUQUIN, S. 40). (ausführlicher widmet sich der ›Türhüterlegende‹ das Kapitel (2.3.1) ›Geistreicher Skizzismus‹ und (2.4) ›Und ein Narr wartet auf Antwort‹)

gebunden an Augen-Blicke.³⁵⁴ Wie das sprachliche Bild bezeugt, die ›Offenheit‹ des Sternenhimmels und die ›Endlichkeit‹ der Erde stellen keine gleichwertigen Gegner dar.³⁵⁵

II.) ›unförmlich‹ gewordene Geschichte

*Meinungen, Entwicklungen und Historien werden nie eindeutig und notwendig, werden nie Schicksale.*³⁵⁶ Leben ›ist‹ nicht gleich Fatalität, sondern ›wird‹ erst zum Schicksal, nachdem es ›ge‹lebt wurde. Das »Leben« und die Abgeschlossenheit verhindern ihr gleichzeitiges Zutreffen. Das Zitat kann weiter als eine Erklärung für das ewige Schwanken und Ineinanderfließen der Thesen und Hypothesen in *Bebuquin* wahrgenommen werden. Das sich *bewegende*³⁵⁷ Leben lässt keinerlei Einschränkung zu sowie keine Entschiedenheit oder vollständige Aufgeklärtheit. Der Realismus behauptet, die der ›Wirklichkeit‹ am nächsten stehende Literaturepoche zu sein. Er bildet zwar „alles“ genau ab, aber verzichtet darauf, die Nichtregelbarkeit des Lebens zu beachten: *Die Bovary lebt demgemäß, wie es das Kunstwerk bedarf. Was ich darunter verstehe? Sie lebt immer so, daß man es sieht, so daß an keinem Punkte in einer zweiten Etage gespielt wird, in einem plötzlich geöffneten Nebenzimmer.*³⁵⁸ Keine Offenheit, kein »Leben«, keine transzendierenden Verweise, die mehr erahnen ließen, zwischen den Zeilen.³⁵⁹ Im Gegensatz dazu ist es das besondere Kennzeichen von *Bebuquin*, auf das Außerhalb des Buches hinzuweisen. Die strukturelle »Möglichkeit«, die aus dem Fragmentarischen der Worte hervorgeht, steht der Bestimmtheit und aus-Geschriebenheit der Prosa des Realismus gegenüber.

³⁵⁴ *Die Uhr tönte die Sekunden, jede Sekunde war plastisch deutlich, das Auge sah den Klang. Die Erde war ihnen einen Augenblick ein kristallenes Feuer, die Menschen von durchsichtigem Glas.* (Einstein: BEBUQUIN, S. 27)

³⁵⁵ Einstein: BEBUQUIN, S. 35; vgl. die Einleitung zum Kapitel über *Bebuquin*.

³⁵⁶ Einstein: BRIEF ÜBER DEN ROMAN, S. 73.

³⁵⁷ ›Bewegung‹ als Symbol des »Lebens« (mit der Ansicht der ›Lebensphilosophie‹ übereinstimmend), das mit der ›Form‹ schwindet (Einstein: ÜBER DEN ROMAN, S. 78; Stelle zitiert im Unterkapitel ›Struktur: Fragment bleiben in der Ganzheit‹).

³⁵⁸ Einstein: BRIEF ÜBER DEN ROMAN, S. 69.

³⁵⁹ Vgl. dazu die *Bebuquin*-Rezension von K. Hiller: *Was Dichtung Einstein sollte: Vor allem verzichte ich auf Geschehnisse. Ich weiß, daß sich auf der Welt Dinge begeben. Ammenmärchen werden einem Erwachsenen nicht interessanter infolge hinzutuns von Kausalität, Milieu, Psychologie; will sagen dadurch, daß ihre Abläufe Wahrscheinlichkeit gewinnen. Zeit ist Geld, ich möchte, lesend, nicht aufgehalten sein. Positivisten und Epiker sind Betrüger.* (Hiller: BEMERKUNGEN ZU ›BEBUQUIN‹, I, S. 52f.)

MENSCHENMÖGLICH: Es geschehen der Wunder ja so viele auf natürliche Weise³⁶⁰

›Ich bin ein Beweis, es kann auch anders zugehen.«

Die Menschen klapperten vor Angst, ob sie es ertragen konnten.

Meistens bleibt man ja im dilettantischen Schrecken stecken.

Und endet mit einem Schlaganfall auf dem Plüschsofa.³⁶¹

Die neue Sichtweise der Welt fordert einen neuen Menschen.³⁶² Diese Suche nach dem neuen ›anderen‹ Menschen hängt auch damit zusammen, dass der ›aktuale‹³⁶³ Mensch nicht in den unbegrenzten »Möglichkeiten« leben kann und die phänomenologische Weltsicht ihm am nächsten steht: *ein Sandkorn [sei] bei weitem wertvoller [...] als eine unendliche Welt.*³⁶⁴ Ist ein Wandel überhaupt erreichbar? *Ist es denn nicht möglich, daß eine neue Art Mensch entsteht, die es verschmäht, in den gleichen Straßen weiter zu gehen?*³⁶⁵ Oder nicht? *Ich kann absonderliche Wesen machen, Verrücktes zeichnen, auf Papier, in Worten, ich selbst bin verzerrt; aber mein Bauch bleibt ein Fresser.*³⁶⁶ Der Mensch bleibt verfangen in seinen körperlichen Bedürfnissen. Seine Sehnsucht gründet sich darin, einen festen Punkt, ein ›bestimmendes‹ Gesetz in dem schwer erträglichen Meer der »Möglichkeiten«³⁶⁷ zu finden und sich an ihm „festzuklammern“: *Ein Gesetz, ein sichtbares ist zu konstruieren, das uns trennt, das uns Glaube gibt, trotzdem es unsere Konstruktion ist. Unsere Konstruktion; denn das Gesetz der ursächlichen Folgen über uns hinauszudehnen, ist sinnlos.*³⁶⁸ Es ist das klassische Paradoxon des menschlichen Daseins, das Bedürfnis zu ›glauben‹ und die Unfähigkeit dazu – in einer aufgeklärten, ›bewussten‹, materialistisch und rationalistisch orientierten Welt: *Zwecke sind immer jenseitig, darüber hinaus; also wir brauchen ein Jenseits, glauben es aber nicht, und schließlich ein Jenseits ist*

³⁶⁰ Apollinaire: DIE MALER DES KUBISMUS, S. 78 (zit. nach Petersen: *Der deutsche Roman der Moderne*, S. 34).

³⁶¹ Einstein: BEBUQUIN, S. 24.

³⁶² *O Nacht der Verwandlung, wann kommst du, wo ich diesen Körper vergesse, ja, ihn abstreife, und die Dinge anderes bedeuten und anderes sind, denn je sonst; die Glieder werden selbständig, die Teile beginnen zu reden. Die Auflösung, sie ist die Verwandlung und sein mir ein Anfang.* (Einstein: BEBUQUIN, S. 44)

³⁶³ Im Sinne des Begriffs der ›aktualen‹ Welt in den ›Theorien der „möglichen“ Welten‹.

³⁶⁴ Einstein: BEBUQUIN, S. 9.

³⁶⁵ Einstein: BEBUQUIN, S. 40.

³⁶⁶ Einstein: BEBUQUIN, S. 34.

³⁶⁷ *O Reichtum meiner Seele, / Vielleicht auch hilflose Vielfältigkeit, / den ich nicht ertragen kann.* (Einstein: BEBUQUIN, S. 33)

³⁶⁸ Einstein: DER SNOB, S. 53f.

kraftraubend.³⁶⁹ Dieser Weg führt zu einer individuellen Sicht der Welt, zu den ›Brillen‹ der Philosophie: [...] *Hans [kann] Grete [nicht] heiraten, da er Ki[e]rkegaard und Pascal mit starkem hingegebenem Gefühl gelesen hat*³⁷⁰, zur Sehnsucht nach Notwendigkeit und Freiheit.³⁷¹

Das nicht gehoffte Ziel *Bebuquins* und *Bebuquins* ist es, das ›Wunder‹ zu ›sehen‹ – auf der Erde. Die Nichtselbstverständlichkeit des Lebens ist uns nicht jeden Tag präsent:

*Aber erweckten sie uns, die unendlich Toten, ein Gleichnis,
siehe, sie zeigten vielleicht auf die Kätzchen der leeren
Hasel, die hängenden, oder
meinten den Regen, der fällt auf dunkles Erdreich im Frühjahr. –*

*Und wir, die an ›steigendes‹ Glück
denken, empfänden die Rührung,
die uns beinah bestürzt,
wenn ein Glückliches ›fällt‹.*³⁷²

Unsere Sichtweise ist umzukehren. Der Mensch hat sich daran gewöhnt, die ›Erde‹ dem ›Himmel‹ gegenüber geringer zu schätzen und *steigend glücklich* zu sein. Rilke stellt dieser Ansicht eine andere gegenüber: Das Glück wird der Erde geschenkt.

Bebuquin ver-sucht, einen neuen Menschen zu erdichten, und ist von dem Glauben an die Existenz eines solchen Menschen, der die *ideelle Spiegelung*³⁷³ erträgt und das *Wunder* erlebt, erfüllt.³⁷⁴ Die ersehnte, aber für Carl Einstein unaussprechbare ›Antwort‹ kann ihm der Leser geben – mit *seinen* die Schönheit ›spiegelnden‹ Augen: *(D)as Schöne [...] bedarf*

³⁶⁹ Einstein: BEBUQUIN, S. 48.

³⁷⁰ Einstein: BRIEF ÜBER DEN ROMAN, S. 67.

³⁷¹ *Unsere Sehnsucht nach Notwendigkeit und Freiheit beweist nichts als eben unsere Sehnsucht.* (Einstein: DER SNOB, S. 53)

³⁷² Rilke: DUINESER ELEGIEN, *Zehnte Elegie*, V. 106-113, S. 670.

³⁷³ [Der Snob] *identifiziert geistige Formen mit Inhalten des Seins, ihm ist das Ideelle zum Primären geworden; denn es ist die letzte Spiegelung, die punktuellste.* (Einstein: DER SNOB, S. 55) Ausführlicher wird dieses Zitat im Kapitel (1.2) ›Die »wirkliche Möglichkeit« und ihre Einschränkungen‹ analysiert.

³⁷⁴ Das *Wunder* zu erleben ist die Aufgabe für den Leser: *Da das Wunder die Projektion der innerlichen Ewigkeit ist, eine sinnliche Schöpfung, muß es sich nötig immer auf die anderen beziehen, und wenn auch nur als Beispiel.* (Einstein: ÜBER PAUL CLAUDEL, S. 294)

Könnte auch mit dem *Bebuquin*-Untertitel ›Ein Vorspiel‹ in Verbindung gebracht werden – erst der Leser kann das ›Spiel‹ nach dem Fall des Vorhangs, dem *Aus*, zu Ende führen.

[unsrer], um erkannt zu werden.³⁷⁵ Augen, die sich nicht ›erblinden‹ lassen, sondern ›beleben‹ können.

Doch Oscar Wilde beendete seine Geschichte anders. Er erzählt, daß nach dem Tod des Jünglings Oreaden erschienen, Waldfeen, die statt eines Teichs mit süßem Wasser einen Tümpel voll salziger Tränen vorfanden.

›Warum weinst du?‹ fragten die Feen.

›Ich trauere um Narziß, antwortete der Teich.

›Oh, das überrascht uns nicht, denn obwohl wir alle hinter ihm herliefen, warst du doch der einzige, der seine betörende Schönheit aus nächster Nähe betrachten konnte.‹

›War Narziß denn so schön?‹ verwunderte sich der See.

›Wer könnte das besser wissen als du?‹ antworteten die Waldfeen überrascht. ›Schließlich hat er sich täglich über dein Ufer gebeugt, um sich zu spiegeln.‹

Daraufhin schwieg der See eine Weile. Dann sagte er: ›Zwar weine ich um Narziß, aber daß er so schön war, hatte ich nie bemerkt. Ich weine um ihn, weil sich jedesmal, wenn er sich über meine Wasser beugte, meine eigene Schönheit in seinen Augen widerspiegelte.‹

›Was für eine schöne Geschichte, sagte der Alchimist.³⁷⁶

³⁷⁵ Moritz: SCHRIFTEN ZUR ÄSTHETIK UND POETIK, S. 4 (zit. nach Petersen: *Der deutsche Roman der Moderne*, S. 29).

³⁷⁶ Coelho: DER ALCHEMIST, S. 7f.

2.3.2 AUSDRUCK UND FUNKTION DER »MÖGLICHKEIT«

Die ganze Welt ist eine Bühne und alle Frauen und Männer bloße Spieler.

William Shakespeare

»Möglichkeit« als *Schweigen des Wahrheitsspiegels*

*Mein Name sei Gantenbein: der fiktive Charakter (>Ich stelle mir vor<)*³⁷⁷

Der Roman *Mein Name sei Gantenbein* ist einfach so: Spielraum³⁷⁸ der Erfassung und Wiedergabe – hinsichtlich der sich anbietenden Arten schreibend das Geschehen handzuhaben, hinsichtlich des Handlungsvermögens des ›Ich‹ und der figuralen Rollen, hinsichtlich der Angebote des Themas und der Struktur. *Mein Name sei Gantenbein* ist ein Stichpunktroman in offener Form. Die klassische Einordnung in Erzählperspektiven wird durch die *Ich*-Perspektive ersetzt.³⁷⁹ Die Funktion des ›Ich‹ besteht nicht mehr darin, zu ›erzählen‹, sondern der »Wirklichkeit« des menschlichen Ich näherzutreten.³⁸⁰ Mit dem ›Ich‹ ist kein eindeutiges Erzählerbild zu verbinden.³⁸¹ Das ›Ich‹ hat den bloß-fiktionalen Charakter aufgegeben.³⁸² Die Bezeichnung ›Ich-Erzähler‹ hält wegen der Erweiterung um die nicht-erzählerische Dimension des Erlebens nicht stand. Eine *Er*- und *Ich*-Unterscheidung zerfließt in der fehlenden Distanz zueinander. Das ›Ich‹ ist in der Handlung immer präsent,

³⁷⁷ Frisch: DRAMATURGISCHES, S. 32.

³⁷⁸ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 195.

³⁷⁹ Der Identität- und ›Ich‹-Problematik widmet sich das Unterkapitel ›Weltsicht: *Le Désert des miroirs*‹.

³⁸⁰ Dass das ›Ich‹ nur auf dem literarischen Weg *er-fasst* werden kann, im Gegensatz zum wissenschaftlichen, äußert Max Frisch selbst: *Die Domäne der Literatur? Was die Soziologie nicht erfasst, was die Biologie nicht erfasst: das Einzelwesen, das Ich, nicht mein Ich, aber ein Ich, die Person die die Welt erfährt als Ich, die stirbt als Ich, die Person in allen ihren biologischen und gesellschaftlichen Bedingtheiten; also die Darstellung der Person, die in der Statistik enthalten ist, aber in der Statistik nicht zur Sprache kommt und im Hinblick aufs Ganze irrelevant ist, aber leben muß mit dem Bewußtsein, daß sie irrelevant ist – das ist es, was wenigstens mich interessiert, was mir darstellenswert erscheint: alles, was Menschen erfahren, Geschlecht, Technik, Politik als Realität und als Utopie, aber im Gegensatz zur Wissenschaft bezogen auf das Ich, das erfährt.* (Frisch: DRAMATURGISCHES, S. 34)

³⁸¹ Charakteristik der Erzähltechnik Frischs von J. Stromšik: *Durch die Distanzierung des Autors vom erzählenden Ich verliert die Ich-Form bei Frisch den Anschein einer festen Perspektive, ihren bekenntnishaften Charakter sowie die bloß dokumentativ-berichtende Funktion, und dient vornehmlich der Erkundung des Ich; sie macht den Raum für Deutung frei, ohne den Autor zu zwingen, eindeutige Urteile und Wertungen zu fällen.* (Stromšik: DAS VERHÄLTNISS VON WELTANSCHAUUNG UND ERZÄHLMETHODE BEI MAX FRISCH, S. 147)

³⁸² Wie auch R. Constantinescu feststellt (Constantinescu: SELBSTVERMÖGLICHUNGSSTRATEGIEN DES ERZÄHLERS IM MODERNEN ROMAN, S. 178).

im Geschehen oder oberhalb dessen³⁸³, sich vorstellend und/oder nacherlebend. Demnach ist sein Status weder ganz-auktorial noch nur-personal. Das ›unbestimmbare‹ *Ich* ist das den Roman zusammenhaltende Element – das schlagende Herz der inneren Überzeugung und die Idee der äußeren Überdachung.

Eine der Haupt›rollen‹ »spielt« in Max Frischs Roman *Gantenbein*, die Rolle des ›sehenden Blinden‹:

Mein Name sei Gantenbein.

Ich stelle mir vor:

mein Leben mit einer großen Schauspielerin, die ich liebe und daher glauben lasse, ich sei blind; unser Glück infolgedessen.

*Ihr Name sei Lila.*³⁸⁴

Das »Zusammen-Spiel« von *Blindheit* und *Sehvermögen* lässt paradoxe Situationen entstehen. Aber schon die wörtliche Ebene spiegelt das Widersprüchliche in oxymoronischen Aussagen: *An seiner Blindnis, er sah's, wurde nicht gezweifelt.*³⁸⁵

Nach den Funktionen des Konjunktiv Präsens kann der Titel in zweifacher Weise verstanden werden. Die erste Verwendungsart, auf die sich die tschechische Romanübersetzung ›*Mé jméno budiž Gantenbein*‹³⁸⁶ stützt, trägt eine imperativische Bedeutung.³⁸⁷ Diese wäre noch deutlicher bei der Spitzenstellung des ›Gantenbein‹, ›Gantenbein sei mein Name‹, zu verfolgen. Die getroffene Entscheidung führt zur Forderung der gewünschten „Identität“ (d. h. *Gantenbein*). Man verzichtet auf die Korrespondenz mit

³⁸³ Das ›Ich‹ nimmt eine Stellung zwischen dem Ein-Teil-vom-Geschehen-sein und einer Sonderposition ein. Die Sonderposition als *daneben-* (*Um nicht verrückt zu werden, ist sie durch die Stadt gegangen, immerzu, neben sich her, ohne zu wissen, wohin mit sich und ihrer Geschichte –*; Priess: STURZ DURCH ALLE SPIEGEL, S. 111) und *dabei-*Sein bzw. ›Zuhörer‹-Sein (vgl. das Unterkapitel ›Thema: *Leben, das keine Rolle ist*‹).

Zu U. Priess: Ursula Priess ist die Tochter von Max Frisch. ›Eine Bestandsaufnahme‹ *Sturz durch alle Spiegel* bewegt sich erzählerisch zwischen der Reflexion literarischer Werke Max Frischs und Priess' eigener Erzählstrategie – nicht ohne Berührungspunkte mit der ihres Vaters.

³⁸⁴ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 81.

³⁸⁵ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 30.

³⁸⁶ Aus dem Jahre 1967, übersetzt von Bohumil Černík. Vergleichbar mit der slowakischen Übersetzung *Volajte ma Gantenbain* (1967).

³⁸⁷ Als Ersatzform des fehlenden Imperativs der dritten Person Singular.

dem polyfunktionalen ›Ich‹, das sein Konjunktiv-Dasein bis zum Werkschluss behält.³⁸⁸ Die Wahl einer ›Rolle‹ kennzeichnet das Leben als eine ›bestimmte Geschichte‹.³⁸⁹ Die Überschrift verwandelt sich in den Ausspruch eines Menschen, der nicht in der »Möglichkeit«, ›Unbestimmtheit‹ und dem ›Schweigen‹ leben kann.³⁹⁰ Die zweite Auslegung arbeitet mit dem Wortlaut des ganzen Romans. Der Konjunktiv steht für die indirekte Rede und verweist auf den Vorstellung-Status des Titels. Er repräsentiert eine der »möglichen« *Rollen*, mit denen das ›Ich‹ innerhalb der Handlung in Kontakt tritt. Da der Roman Darstellung einer ausgeschlossenen ›Bestimmung‹ ist und mit dem ›namenlosen‹ »Leben« sich abschließt, neige ich zu der zweiten Interpretation, die, wie das Werk, nicht »Möglichkeiten« ausschließt, sondern die ein-deutige Sichtweise erweitert:

Ich gehe durch Räume und Flure und Säle, vorbei an Schächten und halboffenen Türen, an Durchblicken in Höfe und hinaus auf Plätze, und sehe überall verhüllte Gestalten, an Wänden lehrend, hockend in Ecken, stehend; sie bewegen sich nicht, aber ihr Atmen! – spürbar, hörbar – sie leben! Und während ich vorübergehe, obwohl ich nicht hinschaue, erkenne ich: Sie sind all die Geschichten, Episoden, Varianten, sie ›nicht‹ stattfinden, die aber stattfinden könnten, jederzeit, die es nicht tun jetzt, zur Zeit nicht; trotzdem sind sie da, bewegungslos wartend auf ihren Einsatz, das Ausmaß ihrer Möglichkeiten verbergend.³⁹¹

Jedes Erzeugnis oder Erlebnis des ›Ich‹ ist mit einem anderen Ort verbunden, *die Welt* [des Romans] *ist voller Ziele: Wien, Kairo, Stuttgart, Athen, Beirut, Bangkok, Tokio, Stockholm, Lissabon, Caracas, Prag, London, New York ...*³⁹² Seine Erzählungen drehen sich um die Vorstellungen der ›vielleicht‹ stattgefundenen Betrüge. Das Vorzeichen „Betrug“ ist eine verbindliche Voraussetzung, die sich mit dem »Leben« nicht verträgt. Davon, dass die

³⁸⁸ Vgl. Stromšík: DAS VERHÄLTNIS VON WELTANSCHAUUNG UND ERZÄHLMETHODE BEI MAX FRISCH, S. 133.

³⁸⁹ Dem Unterschied zwischen dem »Leben« und der ›Rolle‹ widmet sich das Unterkapitel ›Thema: *Leben, das keine Rolle ist*«. Zur Rollenproblematik siehe auch das Unterkapitel ›Struktur: *Scheu vor geschlossenen Türen*«.

³⁹⁰ Die ›Unbestimmtheit‹ als Charaktereigenschaft des ganzen Werks wird im Unterkapitel ›Weltsicht: *Le Désert des miroirs*« behandelt. Zur wörtlichen ›Unbestimmbarkeit‹ siehe das Unterkapitel ›Wort: *Schweigen voll Blick*«.

³⁹¹ Priess: STURZ DURCH ALLE SPIEGEL, S. 77.

³⁹² Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 82.

›Geschichten‹ der Betrüger auch dem ›Ich‹ zu weit gehen, zeugt der eingeklammerte Vorwurf in Form einer rhetorischen Frage: (*Muß ich auch Siebenhagen noch erfinden?*)³⁹³

WORT: Schweigen voll Blick³⁹⁴

Die erzählte Welt entsteht mit den Einleitungsformeln des ›Ich‹. Es *stellt sich vor*, *könnte sich vorstellen*, *berichtet*, *ändert*, *schaut*, *sieht*, *erinnert sich*. Die Verben kommen auch in erweiterten Versionen vor und drücken somit eine Wertung³⁹⁵ oder Erklärung³⁹⁶ aus. Einer der angesprochenen Gründe für die Vorstellungen ist die Langweile.³⁹⁷ Auf der Gleichung ›*Sie erzählen lauter Erfindungen = Ich erlebe lauter Erfindungen*‹³⁹⁸ beruht der Blickwinkel, aus dem der Mensch die Welt wahrnimmt. Eine individuelle, im »möglichen« Ablauf der Geschehen verankerte Welt, entsteht mit und durch den Menschen – sowohl wenn er dichtet, als auch wenn er lebt.

I.) ›eins und doppelt‹ sein

Die Worte ›sehen‹ und ›Blindheit‹ weisen im Text unterschiedliche Bedeutungen auf. Die Art der Gantenbein-Blindheit ist ein weiterer Begründer der »Möglichkeit«. Sie lässt Aussprüche im neuen Licht erscheinen und stellt das unproblematische Benutzen der Redewendungen zugespitzt in Frage. Die Wandlung der Bedeutung wirkt auf den Leser aufklärend. Er wird sich dessen bewusst, indem die Gestalten nicht darüber nachdenken, wie sie sprechen und ihre Ausdrucksweise nicht gemeinsam mit der Situation ändern: *Sie*

³⁹³ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 310; Siebenhagen in der *Rolle* eines der in Frage kommenden Geliebten.

³⁹⁴ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 62.

³⁹⁵ Im Vergleich mit dem ›Erleben‹: *Ich stelle es mir nur vor* [...]. (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 165)

Die Gradpartikel ›nur‹ als Ausdruck der Wertung infolge eines Vergleichs: *sie weist dem Bezugsglied einen niedrigen Platz in einer Bewertungsskala zu*. (Helbig: LEXIKON DEUTSCHER PARTIKELN, S. 192)

³⁹⁶ *Was ich mir vorstellen kann: / (weil ich es erfahren habe)* [...]. (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 153)

³⁹⁷ *Es scheint, daß es vor allem die wirklichen Taten sind, die unserem Gedächtnis am leichtesten entfallen; nur die Welt, da sie ja nichts weiß von meinen Nicht-Taten, erinnert sich mit Vorliebe an meine Taten, die mich eigentlich bloß langweilen. Die Versuchung, seine paar Taten aufzubauschen im Guten oder Bösen, kommt aus dieser Langweile*. (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 59)

³⁹⁸ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 313.

Wie auch J. H. Petersen feststellt: *Hier wird die sogenannte Wirklichkeit selbst als Fiktion verstanden (im Gegensatz zum üblichen Sinn, Mathematik, Wissenschaft, Logik): Der Mensch vermag nur zu erleben, was er zu ›entwerfen‹ vermag, und insofern bleibt gar der Bereich des Faktischen einbezogen in den der Selbstentwürfe*. (Petersen: WIRKLICHKEIT, MÖGLICHKEIT UND FIKTION IN MAX FRISCHS ROMAN ›MEIN NAME SEI GANTENBEIN‹, S. 148)

werden sehen! sagt sie und läßt Kaffee über die Straße holen, damit meine Begeisterungsfähigkeit nicht nachlasse: Sie werden ja sehen! Das sind nun einmal ihre Redensarten.³⁹⁹ Das Sehen als ›Merken‹⁴⁰⁰ und als ›taktisch Übersehen‹⁴⁰¹, was auch ein Blinder kann, gehören zu den weiteren Inhalten des Wortes.

Neben der ›Blindheit der Augen‹ kommt das Blindsein als ›Wegsehen‹ oder ›blindes Vertrauen‹ vor. In beiden Fällen erlischt der Unterschied zwischen dem Sehvermögen und dem Blindsein. Sowohl der Sehende als auch der Blinde können ›für etwas blind sein‹⁴⁰² oder blindgläubig sein: *Mein fast blindes Vertrauen beispielsweise zu Burri, nur weil er in meinen erfundenen Gesprächen nicht anders redet[,] [...] schweigt und [...] lacht als in meiner Gegenwart, geht so weit, daß ich es einfach nicht glaube, wenn ich auf Umwegen erfahre, was Burri neulich gesagt haben soll.*⁴⁰³

Auch die Oberflächlichkeit der benutzten Worte wird angefochten. Das Aussprechen allein kann ihnen die Gültigkeit nicht gewähren: *Ja, sage ich auch, ich habe ihn gekannt. Was heißt das! Ich habe ihn mir vorgestellt, und jetzt wirft er mir meine Vorstellungen zurück wie Plunder; er braucht keine Geschichten mehr wie Kleider.*⁴⁰⁴ Jedes Wort besitzt seine Bedeutung(en), die es behalten möchte.

Die Bedeutungsveränderung der Worte infolge eines anderen Kontexts nutzt Gantenbein aus, wenn er auf etwas aufmerksam machen möchte, ohne dabei *seine Blindenrolle aufgeben [zu müssen]*.⁴⁰⁵ Er setzt voraus, dass sein vorgetäuscht konkret gemeinter Ausdruck vom Gesprächspartner analogisch als denkbarer Vergleich verstanden wird. Im Kommentar zum Theaterspiel *Macbeth* von Shakespeare, wo Lila – in der Rolle der Ehefrau

³⁹⁹ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 92.

⁴⁰⁰ *Lila sollte sich Ferien gönnen. Unbedingt. Sie hat es nötig, das sieht ein Blinder.* (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 90)

⁴⁰¹ *Die Dame zieht jetzt den Vorhang; zugleich ist sie überzeugt, ich sei blind für die Preise, die Lila jedesmal mit Büscheln von Noten bezahlt, ungesehen, wie sie beide meinen, und da sie trotz der Menschenkenntnis, die sie sich zuschreibt, keine Ahnung hat, wer hier wen aushält, bin ich in ihren Augen nicht nur der geduldigste, sondern der großzügigste Herr, der je ihren kleinen, aber teuren, natürlich nicht als Laden, sondern als Atelier oder boutique bezeichneten Laden verraucht.* (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 92)

⁴⁰² *Über Rechnungen reden wir bloß, wenn sie grotesk sind; die Miete aber, die kalendermäßigen Rechnungen [...] und alles, was sich wiederholt, sind nicht grotesk, daher kein Gesprächsstoff, so wenig wie die Beiträge für die unfreiwillige Altersversicherung. Dafür bin ich blind.* (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 89)

⁴⁰³ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 267.

⁴⁰⁴ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 8.

⁴⁰⁵ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 199.

von Gantenbein – tatsächlich an der Rampe steht, was aber Gantenbein nicht „sehen“ kann und deswegen einen Vergleich gebraucht:

Du tönst wie eine Dame von der Oxford-Gruppe, die ihre Seelennot als gesellschaftliche Nummer liefert, sage ich in einer Pause, zum Gähnen, und als der Regisseur hinzutritt, um Lila zu trösten, frage ich ihn, ob er nicht auch finde, sie töne wie eine Dame von der Oxford-Gruppe, eine Exhibitionistin, es töne, als stehe sie geradezu an der Rampe, ja, als stehe sie geradezu an der Rampe –⁴⁰⁶

III.) eine ›Lücke‹ im Dasein

Die ›Unbestimmbarkeit‹ wird auf der wörtlichen Ebene als *Schweigen*⁴⁰⁷ der Entscheidung ausgedrückt: *Mit diesem Schweigen hat sich die Erzählung der Wahrheit genähert, die unaussprechbar ist.*⁴⁰⁸ Das Schweigen selbst ist das Thema mehrerer Werke von Max Frisch.⁴⁰⁹ In *Mein Name sei Gantenbein* sind folgende Beispiele zu finden: Das *Achselzucken*⁴¹⁰, das *Ich-weiß-nicht*⁴¹¹, das *Schließen der Augen*.⁴¹² Das unkonkrete *Irgendein*⁴¹³ und das gleichgültige *Zum-Beispiel*⁴¹⁴ zählen auch dazu.

⁴⁰⁶ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 97.

⁴⁰⁷ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 313.

⁴⁰⁸ Cunliffe: DIE KUNST, OHNE GESCHICHTE ABZUSCHWIMMEN, S. 106.

⁴⁰⁹ Beispielsweise *Als der Krieg zu Ende war*. Behandelt in Cunliffe: DIE KUNST, OHNE GESCHICHTE ABZUSCHWIMMEN, S. 103ff.

⁴¹⁰ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 11.

⁴¹¹ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 15.

⁴¹² Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 313.

⁴¹³ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 244.

⁴¹⁴ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 122.

STRUKTUR: Scheu vor geschlossenen Türen⁴¹⁵

I.) ›eins und doppelt‹ sein

Die personifizierte ›Mehrdeutigkeit‹ wird in *Mein Name sei Gantenbein* als Hermes dargestellt. Er begleitet die Menschen im Leben und in den Tod:

*»Hermes ist eine vieldeutige Gestalt. [...] Hermes ist ein Meister der List. Er ist ein Helfer, ein Glückbringer, aber auch ein Irreführer. Auch in der Liebe spielt er diese Rolle; er ist es, der das unverhoffte Glück schenkt, die Gelegenheit. Hermes ist ein freundlicher Gott, den Menschen näher als die andern Götter, daher der Götterbote. Homer nennt ihn auch den Führer der Träume. Er liebt es, so heißt es oft, unsichtbar zu sein, wenn er den Sterblichen naht, und das Plötzliche, das Unwahrscheinliche, das Unberechenbare und Unverhoffte, sogar das Launische, all dies gehört zu Hermes und seinem Walten, das Unheimliche in aller Heiterkeit, denn Hermes ist ja auch der Gott, der die Scheidenden holt, lautlos wie immer, unversehens, allgegenwärtig, der Bote des Todes, der uns in den Hades führt...«.*⁴¹⁶

II.) ›unförmlich‹ gewordene Geschichte

Das Bild von Pompeji⁴¹⁷, *alles noch vorhanden, bloß die Zeit ist weg. [...] (M)an kann durch Räume schlendern, die Hände in den Hosentaschen, und sich vorstellen, wie hier einmal gelebt worden ist, bevor die heiße Asche sie verschüttet hat*⁴¹⁸, trifft für die Verhältnisse im ganzen Roman zu. Es beschreibt den Zustand, in dem sich das ›Ich‹ nach der durchgemachten *Erfahrung*⁴¹⁹ befand. Die „reale“ Zeit ist verschwunden, das Roman-Geschehen ereignet sich zwischen Erlebnis, Erinnerung und Vorstellung.

Das ›Ich‹ ist nicht allwissend. Indem das ›Ich‹ sokratisch zugibt, *das hätte ich natürlich nicht sagen sollen, ich weiß ja nicht, was in diesen Briefen gestanden hat, es ist nur eine Mutmaßung*

⁴¹⁵ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 265.

⁴¹⁶ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 145f.

⁴¹⁷ Ein *Jenseits mitten im Leben*. (Bubner : DAS ICH DER GESCHICHTEN UND DER RAUM DER MÖGLICHKEITEN IM WERK VON MAX FRISCH, S. 343)

⁴¹⁸ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 20.

⁴¹⁹ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 11.

gewesen⁴²⁰, verlässt es das Feld des bloßen Erzählens. Es spricht mehr aus als ein auktorialer Erzähler würde, wenn sich das ›Ich‹ von der Annahme des allwissenden Erzählers, „alles wissen zu können“, befreit.⁴²¹

Das ›Ich‹ übt Einfluss auf das Denken und Handeln der Gestalten aus. Es ist sich dessen bewusst, dass seine Vorstellungen nicht absolut gültig sein können, was jedoch den Figuren nicht immer präsent ist: *Ich frage Philemon, warum er sich Dinge vorstellt, die, wie ich versichere, aus der Luft gegriffen sind, Mutmaßungen, nichts weiter. Oder glaubt er plötzlich, ich sei ein Hellseher, der Briefe durchschauen kann, ohne sie zu lesen?*⁴²²

Wie ›ein Film‹, sagt [Baucis], ›der überhaupt keine story hat, verstehst du, das einzige Ereignis ist sozusagen die Kamera selbst, es geschieht überhaupt nichts, verstehst du, nur die Bewegung der Kamera, verstehst du, die Zusammenhänge, die die Kamera herstellt –‹⁴²³ könnte auch *Mein Name sei Gantenbein* charakterisiert werden. Das Zitat schildert sowohl die inhaltliche als auch die strukturelle Ausgestaltung des Werks. Die *Kamera*, das ›Ich‹, stellt die Zusammenhänge, aufgrund der Assoziationen, her. Der Handlungsstrang wird auf mehrere Art und Weisen abgebrochen. Es herrscht die Absenz einer linearen Fabel vor. So wie das Leben nicht nach Gesetzen der Wahrscheinlichkeit und Logik verläuft, wird auch das literarische Darstellen durch Verklemmendes, Pausen und Wiederholungen beeinträchtigt: *Was heißt Ordnung! Nur ein Mensch, der mit der Welt nicht eins ist, braucht Ordnung, um nicht unterzugehen [...]*.⁴²⁴ Das ›Ich‹ beeinflusst und verändert den Klang, Verlauf und Charakter

⁴²⁰ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 182.

⁴²¹ Diese Annahme oder teilweise Täuschung ist in erster Linie mit den Schöpfern der realistischen Romane in Verbindung zu setzen, mit den ›Imperfekt-Erzählern‹, wie sie Max Frisch nennt: *Das Leben (was man so Leben nennt) hat keine Varianten; es war so oder so. Unwiderruflich. Gerade deswegen ist es kaum erzählbar; ich weiß ja nicht wirklich, wie es war, und das Imperfekt gibt vor, als wüßte ich es, und unterstellt, daß es nur so und niemals anders hat geschehen können. Das glaube ich aber nicht.* (Frisch: ICH SCHREIBE FÜR LESER, Antwort Nr. 10, S. 327)

Wie auch N. Bubner feststellt: *Darum ist auch das ›epische Imperfekt‹ des Romans wie auch jeder literarischen oder alltäglichen Geschichte, eine Täuschung, Vorspiegelung geschichtlicher Vorkommnisse, die jedoch nicht das sind, was sie zu sein vorgeben: objektiv greifbare „Ursachen“ einer Erfahrung. Das ›freie‹ Fabulieren hingegen, wie es im Roman ›Mein Name sei Gantenbein‹ zum Ziel erhoben wird, stellt nicht die Wahrheitsfrage, enthält allerdings trotz seiner Unbelegbarkeit durch Fakten mehr Wahrheit, verrät in einem höheren Maße die Erfahrungskomponente des fabulierenden Ich; es ist zugleich eine ehrlichere Position des Erzählers.* (Bubner: DAS ICH DER GESCHICHTEN UND DER RAUM DER MÖGLICHKEITEN IM WERK VON MAX FRISCH, S. 365)

⁴²² Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 182f.

⁴²³ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 181.

⁴²⁴ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 85.

des Geschehens. Es kommen vor: gedachte Zwischenfragen in Klammern⁴²⁵, gedachte Kommentare als Opposition zum Gesagten⁴²⁶, allgemeine Aufforderungen in Pluralform an die ›Teilnehmer‹ der Gespräche⁴²⁷, vom ›Ich‹ an sich selbst gerichtete Mahnungen⁴²⁸, rhetorische Fragen⁴²⁹, inhalts- und mitteilungslose Höflichkeitsformeln⁴³⁰, gedachte Einschübe⁴³¹, spezifizierende Nachträge in Klammern⁴³², Kommentare in Klammern⁴³³ und eingeschobene Modalitätsträger.⁴³⁴ Einige der Bemerkungen können als Hinweis (auch) für den Leser wahrgenommen werden: *Ich liege am Strand, eine fremde Zeitung lesend, allein inmitten fremder Leute, es ist ein heißer Mittag, panisch, Sonnenschirme, links dudelt ein Radio, rechts liegt ein Paar, das nicht miteinander spricht: – natürlich nicht Svob und Lila, sondern irgendein Paar! ...*⁴³⁵

Einen zweiten Typus der nicht-klassischen Anordnung stellt das Zusammenfließen von Erzählungen und Zurückerinnerungen dar. ›Rollen‹ und Taten werden austauschbar: *›Sie haben wirklich gesprochen mit ihm?‹ ›Ja, sage ich, ›ein feiner Mensch.‹ ›Sehn Sie, sagt [Camilla Huber] und lacht, ohne von meinen Fingern aufzuschauen, ›und Sie wollten ihn schon in*

⁴²⁵ Ohne das Gespräch (worüber eigentlich?) zu unterbrechen, geht Camilla in die Küche, um eines der beiden Cognac-Gläser zu waschen, während Gantenbein, als Cognac-Kenner, es nicht lassen kann, die fragliche Flasche zur Hand zu nehmen, um die Etikette zu lesen. (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 37)

⁴²⁶ ›Regnet es noch immer?‹ frage ich. / Eigentlich habe ich zahlen wollen. (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 61)

⁴²⁷ Auch mein Barmann, sehe ich, hat unterdessen an anderes gedacht ... Seine Geschichte aus dem russischen Bergwerk, kurzschlüssig verbunden mit meiner Geschichte, die nicht stattgefunden hat, lassen wir's. (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 60)

Das ›Teilnehmer‹-Dasein bezogen auf die immer Teil-nehmenden - das ›Ich‹ selbst und den ›zuhörenden‹ Leser.

⁴²⁸ Natürlich hatte Burri auch andres gesehen; nicht jeder Soldat hat einfach ein Griechenkind oder Polenkind niedergeschossen. Ich weiß das. Ich fragte lediglich, wie jener besondere Soldat in Athen denn ausgesehen habe, fragte, als könnte ich ihn wiedererkennen – / Wozu! (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 60)

⁴²⁹ (D)ie vage Vereinbarung, die der fremde Herr da getroffen hatte, empfand ich nicht als verbindlich für mich; lästig, aber nicht verbindlich. Mußte das sein? dachte ich, nachdem mein dunkler Anzug aus dem Koffer genommen und an einen Bügel gehängt war, und legte mich neuerdings aufs Bett, um zu rauchen, plötzlich nüchtern ... (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 67f.)

⁴³⁰ ›Aber ich will Sie nicht aufhalten!‹ sagt sie, indem sie sich auf den Hocker an der Bar setzt. ›Ich will Sie wirklich nicht aufhalten –‹ (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 61)

⁴³¹ Ich wünsche also – warum stotternd? – eine Sonnenbrille. (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 26)

⁴³² Ich streichle also den schnarchenden Hund (Dackel oder Dogge?) und sehe, wie unsere Gäste nach Zucker schielen, meinerseits schweigsam [...] (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 86)

⁴³³ Dieser Ruf nach Harvard (Enderlin kann dieses Wort schon nicht mehr hören!) ist ziemlich genau, was Enderlin sich schon lange gewünscht hat. (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 118)

⁴³⁴ Am Beispiel von ›scheint es‹: Peru, sagt er, sei das Land seiner Hoffnung! Während ich es einen Quatsch finde, was er da sagt, hört sie großäugig zu, es gefällt ihr, scheint es, und man plaudert also von Peru, das ich nicht kenne. (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 62)

⁴³⁵ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 244.

die Lende schießen!«⁴³⁶ Das Gespräch ist zusammengestellt aus einer früher erzählten *Geschichte* über einen von seiner Ehefrau betrogenen Bäckermeister, der ihren Geliebten in die Lende schoß und aus der Vorstellung, dass die Ehefrau den Erzähler dieser ›Für-Camilla-Geschichte‹ betrügt.

Die Unentschlossenheit wird auf die Struktur projiziert, indem mehrere »Möglichkeiten« nebeneinander *vorgelegt* werden: *Ich kann mir beides vorstellen: / Enderlin fliegt. / Enderlin bleibt.*⁴³⁷ Die Handlungsstränge werden entweder parallel abgewickelt⁴³⁸ oder nur akkumuliert aufgezählt:

Ich sehe mehrere Möglichkeiten:

Svoboda saust mit seinem Wagen gegen einen Baum.

Oder:

*Svoboda macht sich großmütig. Er hofft auf die Macht der Zeit, die immer gegen die Liebe ist, also gegen uns.*⁴³⁹

Mein Name sei Gantenbein als Rollen›spiel

Die Romangestalten werden vom ›Ich‹ in *Geschichten gekleidet*. Mit seinen Vorstellungen bildet es Welten, verteilt aber keine ›Rollen‹. Jede der Gestalten wählt sich ihre *Rolle* selbst aus.⁴⁴⁰ Den entgegengesetzten Standpunkt vertritt Enderlin, der *keine Rolle spielen [kann]*⁴⁴¹, worin gerade die seinige besteht: *Was überzeugt, sind nicht Leistungen, sondern die*

⁴³⁶ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 115.

⁴³⁷ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 129.

⁴³⁸ Im Falle der Flughafenszene: *Also Enderlin bleibt. Ich nicht ... Wieso er und nicht ich? Oder umgekehrt: Wieso ich? So oder so: Einer wird fliegen – Einer wird bleiben – Einerlei: Der nämlich bleibt, stellt sich vor, er wäre geflogen, und der nämlich fliegt, stellt sich vor, er wäre geblieben, und was er wirklich erlebt, so oder so, ist der Riß, der durch seine Person geht, der Riß zwischen mir und ihm, wie ich's auch immer mache, so oder so [...].* (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 129f.)

⁴³⁹ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 236.

⁴⁴⁰ *Aber er tritt nicht zurück. Er wählt das Größere: die Rolle. Seine Selbsterkenntnis bleibt sein Geheimnis. Aber er tritt nicht zurück. Er wählt das Größere: die Rolle. Seine Selbsterkenntnis bleibt sein Geheimnis. [...] Er spielt also, versetzt nach Washington oder Peking oder Moskau, weiterhin den Botschafter, wissend, daß er spielt, und den Leuten ringsum, die da glauben, er sei der rechte Mann am rechten Platz, nimmt er nicht ihren Glauben, der nützlich ist. Es genügt, daß er selbst nicht glaubt.* (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 119)

⁴⁴¹ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 118.

Rolle, die einer spielt. Das ist's, was Enderlin spürt, was ihn erschreckt. Krank werden, um nicht nach Harvard fahren zu können, wäre das Einfachste.⁴⁴²

Die Rollen als Versuche das Leben zu ordnen, kristallisieren sich zu Lebensfluchten, zu einem Leben in Lüge. Das eigene Ich zieht sich ins Außerhalb und tritt demjenigen gegenüber. Deswegen ist die einzige Person, die keine Rolle ›spielt‹, auch nicht die des Erzählers, das ›Ich‹, um seine »Lebensfülle« zu bewahren.⁴⁴³ Ein *Ich*, das in die ›Rollengeschichten‹ zu *Besuch* gekommen ist.⁴⁴⁴

Gantenbeins Lebensweg als ›Spiel‹ besteht aus dem (Aus)Nutzen gesellschaftlicher und beruflicher Gelegenheiten und dem Ausführen der sich anbietenden Reaktionen und Taten⁴⁴⁵:

Ich stelle mir vor:

*Sein Leben fortan, indem er den Blinden spielt auch unter vier Augen, sein Umgang mit Menschen, die nicht wissen, daß er sie sieht, seine gesellschaftlichen Möglichkeiten, seine beruflichen Möglichkeiten dadurch, daß er nie sagt, was er sieht, ein Leben als Spiel, seine Freiheit kraft eines Geheimnisses usw.*⁴⁴⁶

Gantenbein wechselt im Laufe des Romans das Verhältnis zu seiner ›Blindenrolle‹. Das ›Ich‹ bewahrt Gantenbeins *Rolle*⁴⁴⁷ und naht zugleich, diese zu verlieren.⁴⁴⁸ Gantenbein wählt diese ›Rolle‹ mit dem Vorurteil, eine Ehe könne nur glücklich sein, wenn einer der Partner für die

⁴⁴² Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 118.

⁴⁴³ Wie auch J. H. Petersen feststellt: *Die Entwürfe des ›Ich‹ bleiben im Bereich der ›reinen Möglichkeit‹, es wählt keine Rolle und festlegende Identität – auch nicht im fiktionalen Bereich.* (Petersen: WIRKLICHKEIT, MÖGLICHKEIT UND FIKTION IN MAX FRISCHS ROMAN ›MEIN NAME SEI GANTENBEIN‹, S. 151f.)

⁴⁴⁴ Im konkreten Sinne: ›Herein‹, sagt Enderlin, indem er sich ins Bett legt und zudeckt, und als es an der innern Tür nochmals klopft, mit vollerer Stimme: ›Herein!‹ / *Ich bin's.* (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 149)

⁴⁴⁵ *Gantenbein als Reiseführer – / Gantenbein beim Zerlegen von Forellen – / Gantenbein als Schachspieler – / Gantenbein an der Krümmen Lanke – / Gantenbein als Gastgeber – / Gantenbein vor dem Stadtarzt – / Gantenbein bei Kurzschluß im Haus – / Gantenbein in der Diorboutique – / Gantenbein beim Sträußebüscheln – / Gantenbein am Flugplatz – / Gantenbein als blinder Gatte – / All dies kann ich mir vorstellen.* (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 201f.)

⁴⁴⁶ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 21.

⁴⁴⁷ *Ich bleibe Gantenbein.* (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 199 und 201)

⁴⁴⁸ *Hoffentlich gibt Gantenbein nie seine Rolle auf, die darin besteht, daß er glaubt.* (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 84)

Betrüger und Fehler des anderen „blind“ wäre. Gantenbein als idealer Ehemann⁴⁴⁹ verliert seine Rolle in Angesicht einer der »möglichen Wirklichkeiten«, die er tatsächlich nicht ›gesehen‹ hat: *Lila betrügt ihn nicht. / Dafür hat er keine Rolle.*⁴⁵⁰ Sein Umsonst-Spiel hat seinen Sinn endgültig verloren.

WELTSICHT: Le Désert des miroirs⁴⁵¹

II.) ›unförmlich‹ gewordene Geschichte

Mein Name sei Gantenbein ist nicht ein Roman der Suche nach Identität⁴⁵², eher einer veränderten Beziehung zu ihr. Er stellt die vereinfachenden Ansichten über die Identität in Frage. Da ›jedes Ich, das sich ausspricht, eine Rolle [ist]‹⁴⁵³, besteht die Identität nicht in der Klarheit oder Ordnung, sondern im Schwanken und Verändern: *Wäre es geschehen, es käme mir genauso unwahrscheinlich vor; ich wäre derselbe, der ich jetzt bin, und nicht derselbe [...]*.⁴⁵⁴ Aus dem Unaussprechlichen der Identität mit *weißen Flecken*⁴⁵⁵ folgt, dass das ›Ich‹ sich nicht ›bestimmend‹ festlegen lässt.⁴⁵⁶ Es »lebt« in der Unentschiedenheit:

⁴⁴⁹ *Was ich sehe und was ich nicht sehe, ist eine Frage des Takts. Vielleicht ist die Ehe überhaupt nur eine Frage des Takts.* (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 105) Denn *Ich sage nicht: Siehst du! Es sind die kleinen Rechthabereien, die eine große Liebe zermürben.* (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 84)

⁴⁵⁰ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 311.

⁴⁵¹ *Le Désert des miroirs* heißt der Titel der französischen Übersetzung von *Mein Name sei Gantenbein* (Paris, 1966), der meiner Meinung nach treffend den Hauptgedanken des Werks auszudrücken vermag (vergleichbar mit den ersten englischen Übersetzungen: ›Wilderness of mirrors‹, 1964/1965). Was man auch immer mit dem Bild der Wüste verbindet, ob das Leere, Hohle oder Einsame, repräsentiert jede dieser Assoziationen, wenn man sie mit dem Spiegel der Identität in Verbindung bringt, das Ausgeschlossen-Sein, das ›Ich‹ imperfekt »abzubilden« (Frisch: ICH SCHREIBE FÜR LESER, Antwort Nr. 10, S. 327; zitiert im Unterkapitel ›Struktur: Scheu vor geschlossenen Türen‹): *Es wird nicht erforscht, was dort und dann geschehen ist [...]. Es wird nicht erzählt, als lasse sich eine Person durch ihr faktisches Verhalten zeichnen; sie verrate sich in ihren Fiktionen.* (Frisch: ICH SCHREIBE FÜR LESER, Antwort Nr. 6, S. 325) Vgl. Petersen: [Das ›Ich‹] erhebt den Anspruch, daß das epische Verfahren, sich im Bereich der reinen Möglichkeit zu bewegen, gleichwohl Wirklichkeit darstelle. (Petersen: WIRKLICHKEIT, MÖGLICHKEIT UND FIKTION IN MAX FRISCHS ROMAN ›MEIN NAME SEI GANTENBEIN‹, S. 143)

⁴⁵² Wie es in der Mehrheit der Sekundärliteratur behauptet wird (z. B. Schäfer: ROLLE UND KONFIGURATION).

⁴⁵³ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 48.

Deswegen ›verrät sich das Ich nur in seinen Fiktionen‹ (Frisch: ICH SCHREIBE FÜR LESER), denn *jedes Erlebnis bleibt im Grunde unsäglich, solange wir hoffen, es ausdrücken zu können mit dem wirklichen Beispiel, das uns betroffen hat. Ausdrücken kann mich nur das Beispiel, das mir so ferne ist wie dem Zuhörer: nämlich das erfundene. Vermitteln kann wesentlich nur das Erdichtete, das Verwandelte, das Umgestaltete, das Gestaltete.* (Frisch: TAGEBUCH 1946-1949; zit. nach Stromšik: *Das Verhältnis von Weltanschauung und Erzählmethode bei Max Frisch*, S. 143)

⁴⁵⁴ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 22f.

⁴⁵⁵ Max Frisch wollte die Wirklichkeit einer Person [...] zeigen, indem sie als weißer Fleck erscheint, umrissen durch die Summe der Fiktionen, die dieser Person möglich sind. Und dieser Umriß, so meinte ich, wäre präziser als jede Biographie, die, wie wir wissen, auf Mutmaßungen beruht. (Frisch: ICH SCHREIBE FÜR LESER, Antwort Nr. 6, S. 325)

Ich schaue:

*wenn sie schwarzes Haar hat und wassergraue Augen, große Augen und Lippen voll, aber so daß sie die oberen Zähne nie verdecken, und ein winziges Muttermal hinter dem linken Ohr, dann bin ich's, der damals nicht geflogen ist.*⁴⁵⁷

Die ›Unbestimmtheit‹ wurzelt nicht im Unwissen ›Ich weiß nicht, wer ich bin‹, sondern in der Problematik der Identität selbst: *(O)ffenbar habe ich mir inzwischen eine Zigarette angesteckt, jedenfalls muß ich blinzeln wegen Rauch, und wenn nicht ich es bin, der da raucht, so weiß ich nicht, wer raucht [...].*⁴⁵⁸

Die vermeintlichen Identifizierungen, wenn das ›Ich‹ mit einer figuralen Rolle zusammenfällt⁴⁵⁹, verlieren ihre Gültigkeit dem Ausspruch entgegen: ›Ich habe keine [Geschichte]‹, denn ›[...] Geschichten gibt es nur von außen‹.⁴⁶⁰ Indem abschließend das »Leben« der ›Rolle‹ vorgezogen wird, ist es dem ›Ich‹ gelungen, *ohne Geschichte abzuschwimmen*⁴⁶¹ – also die Eventualität, ›fass-bar‹ interpretiert zu werden, ausschließend.

Die weiße Farbe als ›Unfassbarkeit‹ ist nebenbei mit den *weißen* mit ›sichtbaren‹ Zeichnungen unberührten Blättern des Maler Nansen (Roman *Deutschstunde* von Siegfried Lenz) und der Romanfigur White (aus *Stiller* Max Frischs), einem Ich, das sich gegen Identifikation und Identität wehrt, in Verbindung zu setzen.

⁴⁵⁶ ›Warum sagen Sie nicht klipp und klar‹, fragt er mit einem letzten Rest von Geduld, ›welcher von den beiden Herren Sie selbst sind?‹ / Ich zucke die Achsel. / ›Die Untersuchung hat ergeben‹, sagt er nicht ohne einen Unterton von Drohung, ›daß es eine Person namens Camilla Huber beispielsweise nicht gibt und nie gegeben hat, ebensowenig wie einen Herrn namens Gantenbein –‹ / ›Weiß ich.‹ / ›Sie erzählen lauter Erfindungen.‹ / ›Ich erlebe lauter Erfindungen.‹ ›Schon‹, sagt er, ›aber was ist wirklich geschehen in dieser Zeit und an den Orten, wo Sie gewesen sind?‹ / Ich schließe die Augen. (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 313f.)

⁴⁵⁷ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 137.

⁴⁵⁸ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 121.

⁴⁵⁹ Im Falle von Enderlin: *(I)mmmer wieder, ich weiß es ja schon und doch erschrecke ich reglos, bin ich Enderlin, ich werde noch sterben als Enderlin.* (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 122)

⁴⁶⁰ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 49.

⁴⁶¹ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 319 (vgl. Romanschlusszene, S. 320; zitiert im Unterkapitel ›Thema: Leben, das keine Rolle ist‹).

I.) ›eins und doppelt‹ sein

Das ›Ich‹ ist das ›Spiegelbild‹, geteilt und zusammen, gleich und dennoch anders, zwischen Außen und Innen⁴⁶²: *Es ist wie ein Sturz durch den Spiegel, mehr weiß einer nicht, wenn er wieder erwacht, ein Sturz wie durch alle Spiegel, und nachher, kurz darauf, setzt die Welt sich wieder zusammen, als wäre nichts geschehen. Es ist auch nichts geschehen.*⁴⁶³ In der Position zwischen Innen und Außen vermag das ›Ich‹, ein Teil des Geschehens zu sein und sogleich über ihm zu stehen. Auch wenn ›in Klammern‹, das *Ich* ist immer zugegen: *Gegen fünf Uhr morgens (ich schlafe) ist es soweit, daß im Kamin plötzlich ein Whisky-Glas zerknallt.*⁴⁶⁴

Das ›Ich‹ kommt auch als ein Teil der Figurenrollen vor, die er zusammen mit dem *fremden Herrn* bildet. Die Grenzen zwischen dem, was der *fremde Herr* und was das *Ich* erlebt, sind fließend: *Ob ich es war oder der fremde Herr, der jetzt – sie blickte so benommen von Du zu Du – mit der Hand über ihre Stirne strich, scherzhaft sozusagen, willkürlich, durchaus spöttisch, um auf eine zärtliche Weise den Ausfall von Schicksal zu unterstreichen, weiß ich nicht; jedenfalls geschah es.*⁴⁶⁵ Das ›Ich‹ *probier(t) Geschichten an wie Kleider*⁴⁶⁶, um sich von ihnen wieder zu trennen. Das *über-Ich*⁴⁶⁷ wird geboren: *Ich drehte mich auf dem Absatz – ich möchte nicht das Ich sein, das meine Geschichten erlebt, Geschichten, die ich mir vorstellen kann – ich drehte mich auf dem Absatz, um mich zu trennen, so flink wie möglich, von dem fremden Herrn.*⁴⁶⁸

Das Gegen-›Ich‹: Rollen und Namen

Die Ich-Problematik wird dem Leser auch am Beispiel anderer Romangestalten nähergebracht. Im Falle des *Milchmannes* führt aus seinem eintönigen planmäßigen Lebensablauf nur eine Lösung – eine unerwartete Veränderung, die die glatte Abwicklung

⁴⁶² Bildlich ausgedrückt: *Nur manchmal geschah es, daß er die Umarmung, während sie stattfand, wie von außen sah, als sitze er in einem Sessel daneben oder als stehe er grad am Fenster, er hatte Gedanken, wie wenn man auf die Straße hinausschaut, keine schlimmen, aber Gedanken, dann wieder war er eins mit sich und mit ihr, und später, wenn sie einen Tee kochte, rief er sie mit ihrem Kosenamen, und als sie den Tee eingoß, sagte er, daß er sie liebe.* (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 233)

⁴⁶³ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 18.

⁴⁶⁴ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 231.

⁴⁶⁵ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 66.

⁴⁶⁶ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 22.

⁴⁶⁷ Das *über-Ich* ist als ein Bestandteil des ›Ich‹ wahrzunehmen.

⁴⁶⁸ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 66.

seines Lebens und das eigene Ich zerstört.⁴⁶⁹ Der *Pechvogel*, als zweites Beispiel, ist fähig, sich nur in einem Raum zu bewegen, der umzäunt ist mit festen Vorstellungen und Grundstrukturen. Das „unmögliche“ Glück wird dem gewohnten Pech vorgezogen.⁴⁷⁰

Namen und Tatsachen verlieren ihre Wichtigkeit angesichts der »Möglichkeit«. Die Person kann vom Namen getrennt werden: *Der Herr meines Namens ist verreist*.⁴⁷¹ Namen sind nur Bestandteile der »Rollen«, die nichts über das menschliche Selbst aussagen. Wie *Unkraut*⁴⁷² überfluten sie unnötig die Konversation.⁴⁷³ Die Namen, grundsätzlich nichtssagend, sind austauschbar. Aber in »Rollengeschichten« von Betrügern und Betrogenen sind »Namen« das, was man festhält. Sie werden zu Personifikationen der Zerstörung: *Enderlin -! / Noch nimmt er den Namen nicht in den Mund. Es ist komisch, wie irgendein Name plötzlich herausfällt aus allen andern Namen und einhakt. Dabei könnte ich auch anders heißen*.⁴⁷⁴

Der Roman hält der Forderung »Hütet euch vor Namen!«⁴⁷⁵ das Bild des »Lebens« entgegen, das kein „Name“ oder „Bezeichnung“ beschreiben kann: *In der Nacht, auch wenn sie kaum schliefen, hatten sie einander soviel wie nichts gesagt, um nicht die Welt heranzulassen durch Worte und Namen; sie hatten nicht geschwiegen, o nein, aber sie hatten geflüstert, als gäbe es nur sie, kein Vorher, kein Nachher, nicht einen einzigen Namen, nur sie, namenlos*.⁴⁷⁶ Das »Leben« ohne

⁴⁶⁹ »Nun ja«, sage ich und zerquetsche meine Zigarette im Aschenbecher auf dem Zink, »sein Ich hatte sich verbraucht, das kann's geben, und ein anderes fiel ihm nicht ein. Es war entsetzlich.« (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 51)

⁴⁷⁰ Er konnte es nicht fassen, daß er kein Pechvogel sei, wollte es nicht fassen und war so verwirrt, daß er, als er von der Bank kam, tatsächlich seine Brieftasche verlor. Und ich glaube, es war ihm lieber so«, sage ich, »andernfalls hätte er sich ja ein anderes Ich erfinden müssen, der Gute, er könnte sich nicht mehr als Pechvogel sehen. (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 51f.)

⁴⁷¹ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 20.

⁴⁷² Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 127.

⁴⁷³ Woher kennst du seinen Namen? Seine Frau wollte nicht nach Nairobi, was Ihr nachfühlen könnt, und lebt jetzt in London mit einem Polen, der in euren Gesprächen auch schon vorgekommen ist; jetzt heißt er Wladimir, und da er auch Ballett macht, kann es nur derselbe Wladimir sein, den ich durch die Löwbeer kenne. Ist das nicht lustig? Ich erwähne die Löwbeer nicht; aber eine Schneiderin, um sich zu rühmen, erzählt euch, daß sie auch für die Löwbeer arbeite. Muß das sein? Unversehens hängt alles ineinander, und die Zukunft entpuppt sich als Vergangenheit; Ihr liegt auf dem Rücken und raucht, um keine Namen zu nennen. Vergeblich! In Wien findet ein Hauskonzert statt; die erste Geige spielt ihr Bruder, und ich werde ihm vorgestellt. Muß das sein? (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 128)

⁴⁷⁴ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 230.

⁴⁷⁵ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 127.

⁴⁷⁶ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 79.

Grenzen und Zusammenhänge wird zum Objekt der Sehnsucht: *Alles durchaus geschmacksvoll; aber vorhanden. Warum schwebt ein Gesicht, das man trifft, nie im Leeren?*⁴⁷⁷

THEMA: Leben, das keine Rolle ist⁴⁷⁸

II.) ›unförmlich‹ gewordene Geschichte

Das ganze Romangeschehen umschließt und verbindet die Ausgangssituation: *Ein Mann hat eine Erfahrung gemacht, jetzt sucht er die Geschichte dazu – man kann nicht leben mit einer Erfahrung, die ohne Geschichte bleibt, scheint es, und manchmal stellte ich mir vor, ein anderer habe genau die Geschichte meiner Erfahrung...*⁴⁷⁹ Sich vorzustellen bedeutet ‚zuhörend‘ dabei sein.⁴⁸⁰ Das ›Ich‹ mit durchgemachter Erfahrung ist zum Vergegenwärtigen, anhand seiner Vorstellungen, verurteilt.

Später wird die einleitende These erweitert und vom ›Ich‹ ausgeführt und erläutert. Der Mensch gründet sein Leben auf *Geschichten*⁴⁸¹: Erfindungen⁴⁸², gebildet aus Erfahrungen. Jedoch bleibt die Vorstellung ›eine Geschichte zu besitzen‹ eine Illusion: *›(V)ielleicht sind´s zwei oder drei Erfahrungen, was einer hat‹, sage ich, ›zwei oder drei Erfahrungen, wenn´s hochkommt, das ist´s, was einer hat, wenn er von sich erzählt: Erlebnismuster – aber keine Geschichte‹, sage ich, ›keine Geschichte.‹*⁴⁸³

⁴⁷⁷ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 264.

⁴⁷⁸ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 71.

⁴⁷⁹ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 11.

⁴⁸⁰ *Warum will Philemon jetzt wissen, wie der andere heißt? Vielleicht besteht er nur darauf, weil ihm sonst nichts andres einfällt. Ob er Nils heißt oder Olaf, was kümmert´s mich! Aber Philemon will es wissen. Es wäre ihm lieber, wenn ich nicht zugegen wäre. Ich weiß ja schon, daß er es überleben wird. Ob sie den andern wirklich liebe und wie sie sich die Zukunft vorstelle, lauter Fragen, die ich auch schon gestellt habe, ich kann´s nicht hindern, daß Philemon sie trotzdem stellt; aber ohne meine Anteilnahme. Wozu muß ich immer wieder dabei sein?* (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 183f.)

Das dabei seiende ›Ich‹ erinnert in seiner Funktion auf die von Max Frisch erfundene dramatische Person des ›Registrator‹ - als Assistent, der das Tun der Figuren von außen registriert (Frisch: DRAMATURGISCHES, S. 27).

⁴⁸¹ *›Jeder Mensch erfindet sich früher oder später eine Geschichte, die er für sein Leben hält.‹* (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 49)

⁴⁸² *›Jede Geschichte ist eine Erfindung.‹* (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 48)

⁴⁸³ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 49.

Das eigentliche »Leben« beschreibt Frisch anders. Das *Namenlose*, das *Jetzt*, das sich gegen die Wiederholung wehrt⁴⁸⁴ und seinen Höhepunkt in der Romanschlusszene findet: *(A)ber Gegenwart, und wir sitzen an einem Tisch im Schatten und essen Brot, bis der Fisch geröstet ist, ich greife mit der Hand um die Flasche, prüfend, ob der Wein (Verdicchio) auch kalt sei, Durst, dann Hunger, Leben gefällt mir* –⁴⁸⁵ Auf der Ungeschichtlichkeit beruht auch das Bild der »Wahrheit« ohne Einmischungen, die deshalb nicht bestimmend deutbar ist: *Plötzlich ein Mensch, der nicht einmal einen Namen hinterlassen wollte, geschweige denn eine Geschichte.*⁴⁸⁶ Gegensätzlich verhält sich das Haften nach „Wahrheit“, nach dem „wahrhaft Geschehenem“: *Camilla Huber ist unbezahlbar: sie glaubt an wahre Geschichten, sie ist wild auf wahre Geschichten, es fesselt sie alles, wovon sie glaubt, daß es geschehen sei, und sei's noch so belanglos [...] – aber geschehen muß es sein...*⁴⁸⁷ Das *Gantenbein*-»Wahrheitsbild«⁴⁸⁸ tritt der gewünschten „Wahrheit“ von Camilla entgegen. Es wird deutlich in ihrem gemeinsamen Gespräch, worin der ideelle Standpunkt des ganzen Romans zum Vorschein kommt:

›– aber Sie sind sicher‹, fragt sie mit der Indiskretion der Anteilnahme, ›Sie sind sicher, daß Ihre Frau ein Verhältnis mit einem andern hat?‹ ›Keineswegs.‹ Camilla ist enttäuscht, als sei es deswegen keine wahre Geschichte, und scheint sich zu fragen, wozu ich es denn erzähle. ›Ich kann es mir nur vorstellen.‹ Das ist das Wahre an der Geschichte.⁴⁸⁹

Mit dem ›Zeitlos‹⁴⁹⁰, in dem sich der Roman ereignet, hängt der Verzicht auf das Führen der Figuren schreibend-ordnend zur „Orientierung im Geschehen“ zusammen. Tatsachen, Rückblicke und Phantasien verlassen das Gebiet, wo sie voneinander problemlos

⁴⁸⁴ Sie hatten einander versprochen, keine Briefe zu schreiben, nie, sie wollten keine Zukunft, das war ihr Schwur: / Keine Wiederholung – / Keine Geschichte – / Sie wollten, was nur einmal möglich ist: das Jetzt ... (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 73)

⁴⁸⁵ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 320.

⁴⁸⁶ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 314.

⁴⁸⁷ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 114.

⁴⁸⁸ Im Bereich der »bloß-Möglichen« verharrend: Diese durchaus natürliche und wirkliche und keineswegs gespielte Unbefangenheit, womit Baucis ihren Philemon begrüßt, ist himmelschreiend – ich geb's zu – unter der Voraussetzung, daß in den drei dänischen Briefen ungefähr steht, was ich vermute; ich kann es aber nicht beschwören! (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 181)

⁴⁸⁹ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 117.

⁴⁹⁰ In Worten Peter Kiens (Roman *Die Blendung*): Der Zeit, die ein Kontinuum ist, zu entrinnen, gibt es nur ein Mittel. Indem man sie von Zeit zu Zeit nicht sieht, zerbricht man sie in Stücke, die man von ihr kennt. (Canetti: DIE BLENDUNG, S. 60; zit. nach: Stromšik: *Das Verhältnis von Weltanschauung und Erzählmethode bei Max Frisch*, Anm. 26, S. 156)

zu unterscheiden wären.⁴⁹¹ Es verwischt sich der Unterschied zwischen dem, was geschah, was nicht geschah und was geschehen könnte:

*Eine Woche später, unversehens, bekommt Baucis einen eignen Wagen, was sie sich schon immer gewünscht hat, ja, einen kleinen Austin-Sport. Wie soll sie es fassen, sie, die keine Ahnung haben kann von der Szene beim schwarzen Kaffee, die nicht stattgefunden hat? Ich sehe sie in dem schicken Austin-Sport, als man ihr die Schaltung erklärt, glücklich über das Geschenk ohne Anlaß, etwas verwirrt allerdings und ohne Ahnung, wie das alles funktioniert – So weit, so gut.*⁴⁹²

Von Bedeutung ist jedes Geschehen, das die Gestalten beschäftigt und in ihren Handlungen beeinflusst. Auch wenn [es lächerlich ist,] eine Tat nicht vergessen zu können, die man nicht getan hat⁴⁹³, sind es gerade die Vorstellungen »möglicher« Taten, die das Ich nicht langweilen: Nur als unvergeßbare Zukunft, selbst wenn ich sie in die Vergangenheit verlege als Erfindung, als Hirngespinnst, langweilt mein Leben mich nicht – als Hirngespinnst: wenn ich den Mann am Kesch über die Wächte gestoßen hätte...⁴⁹⁴

MENSCHENMÖGLICH: zu glauben befugt⁴⁹⁵

Die menschliche Lebensweise beruht auf dem Grat, der zwischen ›Glauben‹ und ›Nicht-Glauben‹ verläuft. Die Welt wird begrenzt mit Vorschriften und Voraussetzungen der

⁴⁹¹ Verspätung wegen Nebel in Hamburg, Gantenbein hört die Meldung, lang bevor die Lautsprecher knacken und krösen und dann schallen, und danach, wenn die Meldung dreisprachig in ihrem eignen Hall und Widerhall untergegangen ist, weiß Gantenbein plötzlich nicht: War's heute, diese Meldung wegen Nebel, oder war's das letzte Mal? Und er muß sich am information-desk erkundigen, ob die Lautsprecher, die ohrenbetäubenden, die er eben gehört hat, wirklich oder nur die Lautsprecher seiner Erinnerung gewesen sind – was für das Warten eigentlich keinen Unterschied macht ... (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 310)

⁴⁹² Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 109.

Vgl. Frisch: DRAMATURGISCHES (S. 16): Varianten eines Vorgangs zeigen mehr als der Vorgang in seiner definitiven Version, Auffächerung der Möglichkeiten, wie ein und dieselbe Figur sich verhalten kann. Oft kaum zu unterscheiden, welche Version glaubhafter ist; keine ist die einzigrichtige. (zit. nach Petersen: Wirklichkeit, Möglichkeit und Fiktion in Max Frischs Roman ›Mein Name sei Gantenbein‹, S. 135)

⁴⁹³ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 60.

⁴⁹⁴ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 59.

⁴⁹⁵ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 18.

Gesellschaft, sowie des Einzelnen. Der vorausgesetzte⁴⁹⁶ oder „blinde“ Glauben⁴⁹⁷, die Unfähigkeit zu glauben, trotz der dafür sprechenden Tatsachen⁴⁹⁸, sind dafür bezeichnend.

Das Verhalten der Mitmenschen gegenüber Gantenbein ist unterschiedlich. Einige scheinen vergessen zu haben, dass er *blind* ist bzw. die ›Blindenrolle‹ angenommen hat: ›Du‹, *fragt sie, hast du das gelesen -?‹ / Sie denkt sich nichts dabei, wenn sie solche Fragen stellt. Sie tut das öfter, ohne daß sie Gantenbein auf die Probe stellen will.*⁴⁹⁹ Andere zweifeln an seiner *Blindheit*⁵⁰⁰ und verleiten somit Gantenbein zu „beweisenden“ Taten.⁵⁰¹ Die Mehrheit glaubt „blind“, dass er ›nicht sieht‹, auch wenn Gantenbein von Zeit zu Zeit einen Schritt wagt, der ihn normalerweise seiner ›Rolle‹ entledigen würde: *Sie entschuldigen, Doktor, Sie treten der Dame immer auf den Mantel. Oh! sagt dieser und zieht sofort seinen Schuh zurück, aber keinerlei Schluß daraus. Er entschuldigt sich bei Lila. Die schlichte Annahme, daß der Gatte blind sei, ist unerschütterlich.*⁵⁰² Die Frauen glauben [jedoch] *nie ganz an seine Blindnis, Armbinde hin oder her, Frauen spüren es im Rücken, wenn sie gesehen werden.*⁵⁰³ Eine paradoxe Verhaltensweise gegenüber einem *Blinden* ist öfter festzustellen: *Einmal kommt ein Polizist. Sie kommen in Zivil, das ist das Niederträchtige. Er tritt, [...] ungebeten ins Zimmer hinein. Ohne seinen Hut abzunehmen. Statt dessen zeigt er lediglich seinen Ausweis insbesondere dem blinden Gantenbein: Kantonspolizei!*⁵⁰⁴ Zu weiteren Beispielen gehört Grüßen mit einem Nicken, das vorausgesetzte Sehvermögen⁵⁰⁵ oder Fragen nach dem Aussehen von etwas.⁵⁰⁶

Gantenbeins Benehmen ist auf einer durch Erfahrung bestätigten Strategie gebildet: *Solange er lobt, kann auch ein Blinder über alles sprechen.*⁵⁰⁷ Neben den vielen Vorteilen der

⁴⁹⁶ Im Sinne der Reaktion ›*Ich glaub's!*‹ (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 48)

⁴⁹⁷ *Ich trinke und beneide ihn – nicht um seine russische Gefangenschaft, aber um sein zweifelloses Verhältnis zu seiner Geschichte...* (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 48)

⁴⁹⁸ *Enderlin glaubt selbst nicht daran, und da hilft kein Dokument, das er in der Brusttasche trägt und vorzeigen könnte – wie Gantenbein seinen Blinden-Ausweis ... Er kann nicht.* (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 118)

⁴⁹⁹ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 164.

⁵⁰⁰ ›*Sagen Sie, Lila, ist er wirklich blind?*‹ (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 86)

⁵⁰¹ *Warum trinkt ihr denn nicht? fragt er und füllt die leeren Gläser, man schaut ihm zu, ich merke es genau, ob da ein Zweifel lauert oder nicht. Wo einer zweifelt, fülle ich sein Glas, bis es überläuft. Solche Kniffe sind immer seltener vonnöten.* (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 88)

⁵⁰² Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 100.

⁵⁰³ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 48.

⁵⁰⁴ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 117.

⁵⁰⁵ *Die Dame zieht jetzt den Vorhang [...]. Solange Lila in der Koje ist, tut die Verkäuferin immer, als wäre ich nicht blind.* (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 92)

⁵⁰⁶ ›*Wie sieht er denn aus?*‹ *Sie vergißt, daß Gantenbein blind ist.* (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 116)

⁵⁰⁷ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 35.

›gespielten Blindheit‹, gelangt Gantenbein in Situationen, die ihm unangenehm sind⁵⁰⁸: *Noch bin ich so frei nicht, wie ich sein möchte; es könnte mich verstimmen, wenn dieser Gepäckträger (die Gesellschaft) meinen möchte, er sehe mehr als ich.*⁵⁰⁹ Denn wie uns Sophokles in *Antigone* oder im König *Ödipus* belehrt, gibt es mehrere Arten von ›Blindheit‹.

Indem sich Gantenbein unversehens als ein ›tatsächlich blinder‹ Mensch verhält, offenbart sich, dass er ›sieht‹.⁵¹⁰ Ein Blinder kann nicht etwas über-sehen, weil er nichts sieht. Er kann auch nicht betrogen werden: *(Man kann einen Blinden nicht hinters Licht führen, weil er (s)ich nicht auf (s)eine Augen [verlässt].*⁵¹¹ Gantenbein muss sich damit abfinden, dass diese Feststellung nicht für ihn gilt. Dass er ›sieht‹, macht ihn von seinen Augen abhängig. Der Status des ›sehenden Blinden‹ zwingt Gantenbein, sich in schwierigeren Bedingungen zurecht zu finden:

*Lila glaubt an meinen sechsten Sinn. Sie hat gelesen, daß ein Blinder sich in seinem Haus auskenne wie keiner, der sich auf die Augen verlassen muß; nie greife ein Blinder neben die Klinke oder neben den Wasserhahn; kraft eines Raumgefühls, das sich um keinen Zentimeter täuscht, wandle er wie ein Engel, der keine Scherben macht. [...] Und ich halte mich daran. Nur einmal, als ein Kurzschluß unsre Wohnung verdunkelt, habe ich Mühe wie einer, der sieht, beziehungsweise eben nicht sieht, weil es stockfinster ist. Aber da es stockfinster ist, kann auch Lila nicht sehen, wie ich Mühe habe, und als ich endlich mit einer rettenden Kerze erscheine, bin ich wieder wie ein Engel für sie.*⁵¹²

Gantenbein bewegt sich zwischen zwei Polen, zwischen dem ›blinden Sehenden‹ und ›sehenden Blinden‹. Seine Zugehörigkeit zum „Kreongeschlecht“ bezeugt sein ›Bildnis‹ von Lila, dass er sich gleich am Anfang ihrer Beziehung ›macht: *Ich stelle mir vor: / Lila betrügt*

⁵⁰⁸ *Journalisten, Schauspieler, Kameramänner, ein Doktor, Verehrer in allen Geisteslagen, manchmal habe ich Anwandler von Ungeduld, von Wut geradezu, daß sie mich für blind halten, bloß weil ich ihr Mann bin; wenn ich höre, wie sie mich glauben unterrichten zu müssen: ›Lila ist eine wunderbare Frau!‹ Ich streichle den Hund. ›Sie wissen nicht‹, sagt einer, ›was für eine wunderbare Frau Sie haben -‹ Pause. Was soll Lila dazu sagen? Und was soll ich dazu sagen? Lila rückt meine Krawatte zurecht. (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 99f.)*

⁵⁰⁹ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 84.

⁵¹⁰ *Hinten wurde neuerdings gehupt, und da Gantenbein auch noch eine Straßenbahn sah, die ihretwegen nicht vorwärtskam, setzte er sich jetzt kurzentschlossen in ihren Wagen, angeklüfft von einem Hundchen, das er wirklich nicht gesehen hatte. (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 30)*

⁵¹¹ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 84f.

⁵¹² Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 91.

mich (um dieses sehr dumme Wort zu gebrauchen) von Anfang an, aber sie weiß nicht, daß ich es sehe, und freut sich wie ein Kind, wenn ich sie draußen am Flughafen abhole, jedes Mal.⁵¹³ Dieser Verstoß gegen die Liebe zerstört im einen der »möglichen« letzten Gantenbein-»Auftritte« die Ehe.⁵¹⁴

Dem gegenüber meint Gantenbein sich als „Theresias“ zu verhalten – ein Blinder, der mehr ›sieht‹, als die „Sehenden“: *Blick auf das Gemälde eines einheimischen Malers, das hier seinen öffentlichen Ankauf abzubüßen hat, saß er mutterseelenallein in diesem kahlen Vorzimmer, möglicherweise der Erste, der dieses Gemälde sieht.*⁵¹⁵ Das Ich stellt sich die Karriere von Gantenbein als aufklärender Reiseführer vor: *›Reisen Sie mit einem Blinden! Ihr größtes Erlebnis! Ich öffne Ihnen die Augen! Reisen nach Spanien, Marokko, Griechenland, Ägypten usw.‹*⁵¹⁶ Er richtet den Blick der Touristen mit seinen Fragen auf das Wichtige und Sehenswerte⁵¹⁷: *mit Fragen, die mit der Kamera nicht zu beantworten sind.*⁵¹⁸ Das Erkenntnis stellt sich ein, wenn *Einzelne ein solches Erbarmen mit ihm [empfinden], daß sie, um Worte zu finden, die ihm eine Vorstellung geben von der Weihe des Ortes, selber zu sehen anfangen. Ihre Worte sind hilflos, aber ihre Augen werden lebendig [...].*⁵¹⁹ Auch in weiteren Situationen kann Gantenbein andere ›Sehen‹ lernen: *Ich rede aber zu Gantenbein, damit er mich versteht. Warum sagt er nichts? Er zwingt mich nur, daß ich selber alles sehe, was ich verschweige. Warum sagt er nicht, daß er das Ganze hier, vom Matisse in der Halle bis zur Platin-Uhr an meiner Gattin, zum Kotzen findet?*⁵²⁰

Mein Name sei Gantenbein ist ein Roman der Beziehungen zwischen den Vorstellungen und der »Wirklichkeit«.⁵²¹ Klare Unterscheidungen in jeder Hinsicht werden gefürchtet.

⁵¹³ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 82.

⁵¹⁴ *Man macht sich ein Bildnis. Das ist das Lieblose, der Verrat ... / Du sollst dir kein Bildnis machen, heißt es von Gott. Es dürfte auch in diesem Sinne gelten: Gott als das Lebendige in jedem Menschen, das, was nicht erfassbar ist. Es ist eine Versündigung, die wir, so wie sie an uns begangen wird, fast ohne Unterlass wieder begehen – Ausgenommen, wenn wir lieben.* (Frisch: TAGEBUCH 1946-1949, S. 31)

Das zweite Gebot ›Du sollst dir kein Bildnis machen‹ hat Max Frisch oft beschäftigt. Er betitelte so einen Teil seines *Tagebuches 1946-1949*. In Kontakt treten wir mit diesem Thema z. B. in den Werken *Andorra* oder *Stiller*.

⁵¹⁵ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 42.

⁵¹⁶ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 201.

⁵¹⁷ Es wird hier eine modifizierte sokratische Methode beschrieben. Indem Gantenbein sich als ein „Blinder“ verhält, lehrt er die Touristen ›sehen‹. Wie Sokrates, der sich „unwissend“ stellte, um die Befragten zum Nachdenken zu bringen.

⁵¹⁸ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 200.

⁵¹⁹ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 200f.

⁵²⁰ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 207.

⁵²¹ *Wie immer, wenn etwas geschehen ist, staune ich, daß ich es nicht bloß gedacht habe, betroffen, als habe die Wirklichkeit mich erraten oder auch mißverstanden; umringt von Augenzeugen, plötzlich stehe ich auf dem Dorfplatz, und indem ich*

Versuche ›eine‹ „Wirklichkeit“ zwischen den »Möglichkeiten« zu finden, misslingen. In der Wahl einer ›Rolle‹ verbirgt sich die Gefahr, dass jede Beschränkung, *jede Rolle ihre Schuld [hat] ...*⁵²² Denn es ist das ›Ich‹, an dem *sich das menschliche Leben [vollzieht] oder verfehlt [-] am einzelnen Ich, nirgends sonst.*⁵²³ Die Handlung des Romans führt von ›Rollengeschichten‹ zu der abschließenden Schilderung des »Lebens«. ⁵²⁴ *Mein Name sei Gantenbein* macht den Schritt, den der Leser für *Bebuquin* zu tun hat⁵²⁵, aus den Gräbern ins »Leben«. ⁵²⁶ Auch die Erkenntnis, dass der Mensch ›blind‹ sei, weil sich die »Welt« durch seine Sinne und Ansichten nicht umfassen lässt⁵²⁷, hindert ihn nicht daran, ›*Hiersein ist herrlich*‹⁵²⁸ auszusprechen. Auch nicht daran, das Leben zu verehren, wenn

*(E)ine Stunde war jeder, vielleicht nicht
ganz eine Stunde, ein mit den Maßen der Zeit kaum
Meßliches zwischen zwei Weilen –, da sie ein Dasein
hatte. Alles. Die Adern voll Dasein.*⁵²⁹

mich bücke, um mich mit dem Mann von der Garage zu besprechen, der unter den Wagen gekrochen ist, habe ich schon zugegeben, daß ich es bin, niemand anders als ich, der beinahe ein Dutzend bernischer Schulkinder getötet hätte. (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 22)

⁵²² Im Falle von *Gantenbein* bezogen z. B. auf die aus der ›Rolle‹ führende Notwendigkeit einer unvollständigen Aussage vor Gericht (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 271ff.).

⁵²³ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 68.

Vgl. Frisch: DRAMATURGISCHES (S. 41): *Die Gesellschaft, selbst die wünschenswerte, besteht aus Personen, die leben, und Leben findet in der Ich-Form statt.*

⁵²⁴ *So musste der Variantenroman mit dem zwangsläufigen Ende der Variierbarkeit, mit dem Erreichen der Grenze zwischen Variante und Wiederholung enden, und zwar im Raum des ›wahren‹ Lebens, im Gefälle zwischen Leben und Tod, dass keine Variante zulässt.* (Bubner: DAS ICH DER GESCHICHTEN UND DER RAUM DER MÖGLICHKEITEN IM WERK VON MAX FRISCH, S. 373; vgl. Romanschlusszene, S. 320; zitiert im Unterkapitel ›Thema: *Leben, das keine Rolle ist*‹)

⁵²⁵ Vgl. Kapitel, das sich *Bebuquin* widmet, die Charakteristik des ›Wunders‹ (Einstein: ÜBER PAUL CLAUDEL, S. 294).

⁵²⁶ Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 320.

⁵²⁷ *Ich bin blind. Ich weiß es nicht immer, aber manchmal. Dann wieder zweifle ich, ob die Geschichten, die ich mir vorstellen kann, nicht doch mein Leben sind. Ich glaub's nicht. Ich kann nicht glauben, daß das, was ich sehe, schon der Lauf der Welt ist.* (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 314)

›Blindheit‹ als Charakteristik des Menschen schränkt zwar den Blick ein, »er-möglicht« aber zugleich ein *Nebeneinander von Dingen, die unmöglich wären, wenn sie einander sähen: Blindheit ist eine Waffe, gegen die Zeit und Raum; unser Dasein eine einzige, ungeheuerliche Blindheit, bis auf das Wenige, das wir durch unsere kleinlichen Sinne – kleinlich in ihrem Wesen wie ihrer Reichweite nach – erfahren. Das herrschende Prinzip im Kosmos ist die Blindheit. [...] Sie gestattet das Abreißen der Zeit dort, wo man ihr nicht gewachsen wäre [...].* (Canetti: DIE BLENDUNG, S. 60; zit. nach: Stromšik: *Das Verhältnis von Weltanschauung und Erzählmethode bei Max Frisch*, Anm. 26, S. 156)

⁵²⁸ Rilke: DUINESER ELEGIEN, *Siebente Elegie*, V. 39, S. 645.

⁵²⁹ Rilke: DUINESER ELEGIEN, *Siebente Elegie*, V. 42-45, S. 655.

2.3.2 AUSDRUCK UND FUNKTION DER »MÖGLICHKEIT«

*Aber wann, in welchem aller Leben,
sind wir endlich offen und Empfänger?*

Rainer Maria Rilke

*Purpurwort, das wir sangen - über, o über dem Dorn*⁵³⁰

Es ist die literarische Welt der »Möglichkeit«, welche *Bebuquin* und *Mein Name sei Gantenbein* gemeinsam teilen. Sie unterscheiden sich jedoch darin, welche Methoden und Ausdrucksweisen sie verwenden, um diese darzustellen. Die ideelle Ausgestaltung der »Möglichkeit« steht der erzählerischen gegenüber.

GELOBT SEIST DU, NIEMAND.

DIR ZULIEB WOLLEN

WIR BLÜHN.

DIR

ENTGEGEN.

Paul Celan

Des Niemand RosenAugen

Carl Einsteins poetische Welt drückt die »Möglichkeit« mit der Forderung ›*Sei Vorhang und Theaterstück zugleich*›⁵³¹ metaphorisch aus. Die Bedeutungen der Worte entwickeln ein Spiel der »Auslegungsmöglichkeiten«. *Zugleich* hüllt die ›*Mannigfaltigkeit*‹ die Bedeutung(en) in Schleier, womit das „interpretatorische Verständnis“ be-grenzt wird.

Bebuquin ist nicht nach den Gesetzen der „Wahrscheinlichkeit“ und Voraussagbarkeit aufgebaut. Der Leser hat sich damit abzufinden, dass die Fragen, welche er sich während des Lesens stellen würde, nicht beantwortet werden. Das einzige, was er kann, ist, sich durch die ›*Bilder*‹welt führen zu lassen – sich ohne Einschränkungen ihrer Tiefe anzuvertrauen.

⁵³⁰ P. Celan *Psalm*.

⁵³¹ Einstein: *BEBUQUIN*, S. 10.

Das Werk *Bebuquin* formuliert die ›theoretische‹ Grundlage der »Möglichkeit« in Thesen. In der Poesie der Bilder und in Worten der Überzeugung repräsentiert es das Abbild von Carl Einsteins Philosophie: als ›inneren‹ ›Ausdruck‹ der »Möglichkeit«, eine Werk-Seele, die die ›Augen‹ des Lesers zum Sich-›spiegeln‹-Können benötigt.

ROSE, OH REINER WIDERSPRUCH, LUST,
NIEMANDES SCHLAF ZU SEIN UNTER SOVIEL
LIDERN.
Rainer Maria Rilke

Verstreute RosenLider

Die »Möglichkeit« bildet den Hauptbestandteil der Erzähltechnik von Max Frisch. *Mein Name sei Gantenbein* ist gestaltet durch ›praktisches‹ Anwenden dessen, was der Textumgang bieten kann an die Figuren- und Autor›rollen‹. Die fiktionale Welt gründet sich nicht mehr auf traditionellen prosaischen Strukturen, sondern übersteigt diese an mehreren Stellen. Der Leser muss sich der neuen ‚Erzählsituation‘ anpassen, sich auf die Aussagen des ›Ich‹ vorbehaltlos verlassen, um dem ›Ich‹ folgen zu können.

Auf der Grundlage ›Ich kann mir beides vorstellen‹⁵³² zerfällt das Geschehen in »mögliche« Abläufe desselben. Zwischen den geäußerten »Möglichkeiten« wird keine als „einzigrichtig“ bezeichnet. Sie bilden nur Ansatzpunkte für weitere sich verzweigende Vergangenheiten, Gegenwarte und Zukünfte.⁵³³ Allein schon die ›Oberfläche‹ der Worte skizziert die »Möglichkeit«. Es sind die ›äußeren‹ ›Blütenblätter‹ der Aussagen, womit die »Möglichkeit« ›umschrieben‹ wird.

⁵³² Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 129.

⁵³³ In Verbindung mit folgender *Gantenbein*-These zu setzen: *Das Leben geht weiter, aber nicht vorwärts* [...]. (Frisch: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, S. 242; zit. nach Stromšik: *Das Verhältnis von Weltanschauung und Erzählmethode bei Max Frisch*, S. 149)

2.4 AUSDRUCK UND FUNKTION DER »MÖGLICHKEIT«

DIE WIRKLICHKEIT DER POESIE
IST DIE MÖGLICHKEIT DES MENSCHEN

Kurt Leonhard

*Und ein Narr wartet auf Antwort*⁵³⁴

In der ›Moderne‹ verliert die „Wirklichkeit“ im üblichen Verständnis ihre Objektivität.⁵³⁵ Das »Mögliche« wird zur erfahrenen »Wirklichkeit«, worauf die Kunst reagiert, indem [sie] die Erscheinungen zu Bruchstücken zerschlägt [und damit] zum Ausdruck [bringt], daß das „große Ganze“ uns überhaupt nur als Bruchstück wahrnehmbar ist, weil das „Ganze“ nicht mit dem Menschen übereinstimmt.⁵³⁶ Somit zeigt sie die »wirkliche« Ordnung der Welt, ohne sich vorgenommen zu haben, absurdes Chaos zu bilden: Die Dissonanz ist ebensowenig ein Träger der Unordnung wie die Konsonanz eine Gewähr der Sicherheit.⁵³⁷ Die klassische Übereinstimmung mit der Welt und der Wille zur Konsonanz können vielleicht einen Schein der Harmonie erwecken, aber niemanden vor dem nicht voraussehbaren Leben sichern. Also (w)arum leitet [der Mensch] gerade das ›Leiden‹ von Wechsel, Täuschung, Widerspruch ab? und warum nicht vielmehr sein Glück?⁵³⁸

Wie schon behandelt wurde, auch die Philosophie hat aufgrund der umformten Weltwahrnehmung ihre Fragestellung geändert. Die Welt ist nicht mehr als Ganzes zu erforschen und zu erfassen, sondern von Interesse ist die Welt, wie sie der Mensch sieht und lebt. Die Phänomenologie widmet sich der menschlichen Sichtweise, ohne sie in ihrem Unvermögen, alles zu umfassen, zu entwerten. Der Ausweg von Edmund Husserl lautet ›epoché‹, die ›phänomenologische Reduktion‹ - das Zurückhalten des Urteils gegenüber der

⁵³⁴ H. Heine *Fragen*.

⁵³⁵ Wie auch J. H. Petersen feststellt: *Die (äußere, also modale) Wirklichkeit bleibt einbehalten in dem Bereich der (reinen) Möglichkeit, weil sie selbst gar nicht erkannt werden kann.* (Petersen: WIRKLICHKEIT, MÖGLICHKEIT UND FIKTION IN MAX FRISCHS ROMAN ›MEIN NAME SEI GANTENBEIN‹, S. 149)

⁵³⁶ Friedrich: DIE STRUKTUR DER MODERNEN LYRIK, S. 33.

⁵³⁷ Friedrich: DIE STRUKTUR DER MODERNEN LYRIK (I. F. Strawinsky-Zitat), S. 15.

⁵³⁸ Nietzsche: DER WILLE ZUR MACHT, S. 77.

Welt – eine Weltsicht, die auf den *Anspruch an Endgültigkeit* verzichtet. Die *phänomenologische Einstellung zur Welt* ist die *sich einschränkende*⁵³⁹ Wahrnehmung.⁵⁴⁰

Dass der Mensch nicht fähig ist, jedes Rätsel der Welt zu erkunden, ist sich die Philosophie von Anfang an bewusst.⁵⁴¹ Ihr Bemühen besteht trotzdem darin, ewig-gegenwärtige Fragen zu ›beantworten‹. Eine andere Stellung nimmt der Irrationalismus ein, indem *er das bloße Problem zur Antwort stilisiert* und die Fragen selbst schon als ›Antworten‹ betrachtet, dem »Leben« bejahend hingewandt.⁵⁴² Rainer Maria Rilke rät dasselbe dem verzweifelten Franz Xaver Kappus – die Antworten kann man nicht ›suchen‹, sondern ihnen Zeit geben, damit sie sich ›finden‹ lassen – also *zu versuchen, ›die Fragen selbst‹ liebzuhaben wie verschlossene Stuben und wie Bücher, die in einer sehr fremden Sprache geschrieben sind* und sie zu ›(l)eben‹ [...]. *Vielleicht leb(t) [man] dann allmählich, ohne es zu merken, eines fernen Tages in die Antwort hinein.*⁵⁴³ Auch wenn die dissonante, nicht geordnete und unergründbare Welt zur Verunsicherung und Verzweiflung führen kann, das Leben selbst ändert sich dadurch nicht. Denn es beruht weder auf der Geordnetheit noch auf dem absoluten Wissen.

Häufig begegnet man dem Vorurteil, die moderne Literatur sei „unverständlich“ oder sogar für das Lesen ungeeignet. Es liegt an der Einstellung ihr gegenüber: Ein neues

⁵³⁹ Eigelsheimer: EPOCHÉ, S. 10, 10, 21, 11.

⁵⁴⁰ Charakteristik der Phänomenologie, menschlicher Sichtweise der Welt und ›epoché‹ bei E. Husserl: zu ›unbestimmter Wirklichkeit‹ vgl. u. a. § 27. (›Die Welt der natürlichen Einstellung: Ich und meine Umwelt; Husserl: IDEEN ZU EINER REINEN PHÄNOMENOLOGIE UND PHÄNOMENOLOGISCHEN PHILOSOPHIE, S. 56ff.), zu subjektiv(bestimmt)er Wahrnehmung der Welt vgl. u. a. § 29. (›Die ›anderen‹ Ichsubjekte und die intersubjektive natürliche Umwelt; Husserl: IDEEN ZU EINER REINEN PHÄNOMENOLOGIE UND PHÄNOMENOLOGISCHEN PHILOSOPHIE, S. 60).

⁵⁴¹ Der vielleicht bekannteste philosophische Ausspruch, Sokrates zugeschrieben: ›Ich weiß, dass ich nichts weiß.‹ Oder an einer anderen Stelle, auch Anschauung von Sokrates wiedergebend: *Denn wenn es nicht möglich ist, mit dem Leibe irgend etwas rein zu erkennen, so können wir nur eines von beiden: entweder niemals zum Verständnis gelangen oder nach dem Tode.* (Platon: PHAIDON, 11., 66e – 67c, S. 18)

⁵⁴² Deswegen wird er von Georg Lukács negativ beurteilt: *(D)ie Geschichte [des Irrationalismus] ist also abhängig von jener Entwicklung der Wissenschaft und der Philosophie, auf deren neue Fragen er eben so reagiert, daß er das bloße Problem zur Antwort stilisiert, wobei er die vorgeblich prinzipielle Unlösbarkeit des Problems als höhere Form des Weltbegriffens deklariert. Dieses Stilisieren der deklarierten Unlösbarkeit zur Antwort und die Präntention, daß in diesem Ausweichen und Abbiegen vor der Antwort, in dieser Flucht vor ihr eine positive Antwort, ein ›wahres‹ Erreichen der Wirklichkeit enthalten sei, ist das entscheidende Merkmal des Irrationalismus.* (Lukács: DIE ZERSTÖRUNG DER VERNUNFT, S. 93)

Ob die Stellung des Irrationalismus als ›Flucht‹ zu bezeichnen ist (und inwieweit es der Rationalismus ›nicht‹ ist), ist eine Frage der Ansicht. Die rationale und irrationale Auffassung repräsentieren nur unterschiedliche Versuche, der Welt und dem Leben näher zu treten.

⁵⁴³ Rilke: BRIEFE AN EINEN JUNGEN DICHTER, 16. Juli 1903, S. 23.

literarisches Konzept verlangt eine neue Rezeption⁵⁴⁴ – ein verändertes Verhältnis zu den Begriffen Verständnis, Interpretation und Sinn. Es setzt einen Leser voraus, der keine Erklärungen hinsichtlich der Welt erwartet, sondern sich führen lässt durch die unsicher und mehrdeutig gewordene alltägliche Erfahrung.⁵⁴⁵ Das Verständnis bleibt trotzdem nicht „unmöglich“. Dass eine Aussage nicht ›rational‹ verstanden werden kann, ist kein Grund dafür, sie als „unverständlich“ zu bezeichnen. Sicherlich ist sie wahrnehmbar, nur anders und ohne Vor-urteile – wie Musik, als ein Zusammenlauf von Harmonie und Disharmonie, kontrapunktischer und Unisono-(Be)Strebungen.⁵⁴⁶ Das assoziativ-intuitive Ge-fühl tritt an die Stelle der erkennenden Vernunft.⁵⁴⁷ Der Interpretationsprozess gleicht dem freien unbegrenzten *Erleben*⁵⁴⁸, dem Wirken-lassen⁵⁴⁹ anstatt *auf-zu-fassen*.⁵⁵⁰ Um ein »Werk« zu verstehen ist es nicht nötig, es in Einzelheiten zu zerlegen:

Aber ich möchte Ihnen ein Wort über das Lesen von Büchern im allgemeinen sagen. Man sollte Bücher nicht mit solchen Gedanken und Fragen lesen, wie Sie es tun. Wenn Sie eine Blume betrachten oder an ihr riechen, so werden Sie ja auch nicht gleich darauf die Blume

⁵⁴⁴ Wie auch J. H. Petersen feststellt: *(D)as [in der ›modernen‹ Literatur] wirksame assoziationsästhetische Verfahren wird vom Rezipienten erst dann wirklich aufgenommen, wenn er mit der Reihung und Konfrontation der Assoziationen die Spielräume möglicher Zuordnungen von Bedeutungen oder Meinungen etc. wahrnimmt und auf diese Weise innerlich realisiert, was der Text zugleich verdeckt und anbietet: die Imagination reiner Möglichkeit.* (Petersen: DER DEUTSCHE ROMAN DER MODERNE, S. 39)

⁵⁴⁵ Vgl. den Ausspruch J. Cages: *Viele denken, Kunst hätte mit Verstehen zu tun, aber das ist nicht der Fall. Sie hat vielmehr mit Erfahrung zu tun. Wenn man etwas versteht, verlässt man den Saal, sobald man begriffen hat, worum es geht, denn auf Erfahrungen möchte man sich nicht einlassen. Man möchte nicht verunsichert werden. Deshalb verlassen sie den Saal und behaupten, es gäbe keine Avantgarde. Aber die Avantgarde gibt es weiterhin, es ist Erfahrung.* (PROGRAMMHEFT ZU ›PROJEKT CAGE‹, S. 19)

⁵⁴⁶ Von den vorgeschriebenen Bedeutungen von ›Motiven‹ der barocken Auslegungslehren abgesehen. Musik wird hier aus dem Blickwinkel des Zuhörers betrachtet, d. h. von Bedeutung ist nicht die Anordnung der Noten, wie sie in Intervallen in der Partitur vermerkt stehen, sondern die Wahrnehmung der Klänge, ohne an das durchaus geordnete Notensystem zu denken.

Auch J. Stromšik vergleicht Max Frischs Erzählmethode mit der eines Musikwerkes (DAS VERHÄLTNIS VON WELTANSCHAUUNG UND ERZÄHLMETHODE BEI MAX FRISCH, S. 152).

⁵⁴⁷ Wie auch H. Walden feststellt: *Jede Formulierung ist unwichtig. Wichtig ist zu fühlen.* (Walden: EINBLICK IN KUNST, S. 9; zit. nach Maier: *Absolute Wortkunst im Zeitraum des Expressionismus*, S. 138) Denn *(n)ur das Gefühl erschließt die Unendlichkeit, erahnt die überall gegenwärtige Transzendenz, nicht der Verstand.* (Michels: dtv-ATLAS ZUR MUSIK, S. 437)

⁵⁴⁸ *Gedichte sind menschliche Realitäten, es genügt nicht, sich auf „Eindrücke“ zu beziehen, um sie zu erklären. Man muß sie in ihrer dichterischen Unermesslichkeit erleben.* (Bachelard: DIE POETIK DES RAUMES, S. 241).

⁵⁴⁹ *Alles ist austragen und dann gebären. Jeden Eindruck und jeden Keim eines Gefühls ganz in sich, im Dunkel, im Unsagbaren, Unbewußten, dem eigenen Verstande Unerreichbaren sich vollenden lassen und mit tiefer Demut und Geduld die Stunde der Niederkunft einer neuen Klarheit abwarten: das allein heißt künstlerisch leben: im Verstehen wie im Schaffen.* (Rilke: BRIEFE AN EINEN JUNGEN DICHTER, 23. April 1903, S. 19)

⁵⁵⁰ R. M. Rilke über *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* an W. v. Hulewicz schreibend: *Dies Buch ist hinzunehmen, nicht im Einzelnen auf-zu-fassen.* (Rilke: BRIEFE AUS MUZOT, S. 330)

zerpflücken und zerrupfen, sie untersuchen und mikroskopieren, um herauszukriegen, warum sie so aussehen und so duften muss. Sondern Sie werden eben die Blume, ihre Farben und Formen, ihren Duft, ihr ganzes Dasein in seiner Stille und Rätselhaftigkeit auf sich wirken lassen und in sich aufnehmen.

Und sie werden von dem Blumenerlebnis genau in dem Maß bereichert sein, in dem Sie der stillen Hingabe fähig sind.

So wie mit der Blume sollten Sie es mit den Büchern der Dichter auch machen.⁵⁵¹

›Wahrheit‹ hat auf ihre „absolute Gültigkeit“ verzichten müssen, wie die Dichtung auf das „begründende Erfassen“ der Welt, ohne somit den Sinn einzubüßen. Es gilt auch im Falle der Autoren oder Kunstrichtungen, die sich zum Unsinn bekennen – nicht um „Sinnloses“ zu schaffen, sondern um den Sinn neu zu bestimmen.⁵⁵² Der „Unsinn“ muss nicht als ›sinnleer‹ erfasst werden: *Das auch auf diesem Wege die ›Lebenswahrheit‹ zu erreichen ist, beweisen [beispielsweise] die [...] unglaublichen, phantastischen Grotesken Kafkas.*⁵⁵³ Daneben kann vom Leser her Sinnhaftes entstehen. Er wird immer bemüht sein, einen Sinn in den gelesenen Worten zu finden und notwendigerweise auch fähig dazu sein, ihn zu erfassen. Denn: *Die dichterische Sprache erhält den Charakter eines Experiments, dem Kombinationen entsteigen, die nicht vom Sinn geplant wurden, vielmehr den Sinn erst erzeugen.*⁵⁵⁴

Die neueren Auslegungstheorien, vor allem die Dekonstruktion, setzen Absurdität und „Unfassbarkeit“ der ›modernen‹ literarischen Texte voraus, die sie aus den Ambivalenzen und sich ausschließenden Paradoxien des Textes folgern. Neues Literaturverständnis kann jedoch nicht aufgrund „alt“ gebliebener Ansichten (über Sinn, Verständnis und Interpretation) ermittelt werden. Die dekonstruktive Methode ist mit einem

⁵⁵¹ Hesse: DIE ANTWORT BIST DU SELBST, Brief vom 5. Oktober 1936, S. 233f.

⁵⁵² Eine der Formen des Sinns der ›modernen‹ Literatur ist ihr transzendierendes Verweisen auf Ansichten, die die Dichter dazu brachten, die Worte in der einen Weise und nicht in einer anderen zu setzen.

Wie auch J. H. Petersen feststellt, sich auf das Verständnis gegenüber *Bebuquin* beziehend: *Aber offenbar soll man solche Passagen, solche Sätze auch gar nicht verstehen, jedenfalls nicht im herkömmlichen Sinn, man soll sie nicht als eindeutige Äußerungen zu begreifen suchen, soll sie eben nicht in ihrem Sinn festlegen, sondern als Gegen-Sätze zu den überkommenen, vernünftigen, gewöhnlichen Sätzen lesen. Dann hätten sie ihren Sinn nicht in der Eindeutigkeit, sondern in der Vieldeutigkeit, dann wäre die Vernunftlogik das falsche Interpretationsorgan, dann müsste im Rezipienten eine das Vieldeutige in der Schwebe haltende Assoziationskraft tätig werden.* (Petersen: DER DEUTSCHE ROMAN DER MODERNE, S. 91f.)

⁵⁵³ Stromšik: DAS VERHÄLTNISS VON WELTANSCHAUUNG UND ERZÄHLMETHODE BEI MAX FRISCH, S. 144.

⁵⁵⁴ Friedrich: DIE STRUKTUR DER MODERNEN LYRIK, S. 17.

Kreis zu vergleichen – sie meidet die Eindeutigkeit, um die Vielgestaltigkeit des Textes zu hüten, aber schließt daraus die „Unmöglichkeit“, solche Texte zu verstehen – wobei sich das Verständnis in diesem Falle auf die fehlende ›Ein‹deutigkeit bezieht.

Meiner Meinung nach verweisen Vielfalt und Mehrdeutigkeit nicht auf die „Sinnlosigkeit“ oder „Unfassbarkeit“, sondern begründen den Reichtum solcher Texte. Manche sind zwar nicht traditionell zu interpretieren, was aber noch lange nicht von einem „unmöglichen“ Verständnis zeugt. Zu verstehen bedeutet nicht, jede ›Unbestimmtheitsstelle‹ bestimmen zu können, jede Antwort zu beantworten. Der als problematisch in die Literaturgeschichte und -theorie eingegangene Kommentar des Kaplans zu der ›Türhüterlegende‹, ist eines der berühmtesten Beispiele für die „Dekonstruktion“ der Eindeutigkeit. Macht jedoch nicht gerade die De-Konstruktion des „Sinns“ auf das begrenzende ein-deutige Interpretieren aufmerksam, das die eigene Meinung den vielfältigen Angeboten des Textes vorzieht – als ein Weg von scheinbarer Eindeutigkeit⁵⁵⁵ zum Bewusstwerden von ›Mannigfaltigkeit‹, die dem Text innewohnt? Der Sinn der ›Türhüterlegende‹ liegt in deren Reichtum an »möglichen« Interpretationen.⁵⁵⁶ Die kaplansche Art zu deuten – aus mehreren Blickpunkten die unterschiedlichen ›Meinungen‹ aufzuzählen, ohne zwischen ihnen eine als der Legende entsprechend zu bezeichnen – erinnert an die Auslegungsmethode des ›New Criticism‹. Die ›neue Kritik‹ setzt widersprüchliche Tendenzen der Texte sogar voraus. Sie geht textorientiert vor, ohne die Standpunkte des Autors bzw. Lesers zu achten, was ihr eine gründlich ausgearbeitete Analyse aller Werkschichten mit ihren Ambivalenzen und Reichtümern erlaubt.

Wie ist die Stellung des Lesers zur »Möglichkeit«? Der Lesevorgang kann mit zwei Begriffen verbunden werden – mit der Hoffnung, die das Lesen begleitet und der Sehnsucht, die den Leser bindet. Beide stellen Feinde der »Möglichkeit« dar, weil sich die ›Unbestimmtheitsstellen‹ automatisch unter ihrem Gesichtspunkt verwandeln. Das Hoffen auf den guten bzw. das Sich-Sehnen nach dem tragischen Werkausgang, die Hoffnung auf

⁵⁵⁵ Im Sinne der ›Ergänzungen‹ seitens der Leser.

⁵⁵⁶ Charakteristik mehrdeutiger literarischer Texte von H. Friedrich: *Das Erkennen folgt schließlich der Vieldeutigkeit dieser Texte, indem es sich selbst in den Prozeß eingliedert, den sie beim Leser in Gang bringen wollen: den Prozeß der weiterdichtenden, unabschließbaren, ins Offene hinausführenden Deutungsversuche.* (Friedrich: DIE STRUKTUR DER MODERNEN LYRIK, S. 19)

eine kommende Aufklärung bzw. die Sehnsucht nach ihr können die Werkstruktur im Falle eines ›offenen Schlusses‹ verändern. Sie gründen sich auf der Annahme einer „logischen“⁵⁵⁷ oder „richtigen“ Interpretation.

Es ist notwendig, zwischen verschiedenen Lesearten zu unterscheiden. Warum sollte ein Leser, der am Erleben des Werks, dem Sich-Hineinversetzen in die Gestalten, interessiert ist, auf alle denkbaren Interpretationen achten oder sich zwingen, seine Hoffnungen und Sehnsüchte aufzugeben? Es hätte wenig Sinn, das Lesen selbst als eine Überinterpretation zu bezeichnen. Nicht jedes Werk fordert mehrere Interpretationen. Denn die Werke sind nicht anders als durch das Lesen kennen zu lernen. Wenn man seine Freizeit in der Gesellschaft von Büchern verbringt, bekommt das Werk seinen Sinn erst ›gelesen‹. So lautet auch die Auffassung der Rezeptionsästhetik, die dem Leser das Recht gewährt, die ›Unbestimmtheitsstellen‹ zu bestimmen. Im Falle, dass man die Entstehungsgeschichte eines Werks rekonstruieren will, ist man am Autor selbst, seinem Wesen und Leben interessiert. Wie die Hermeneutik würde man Informationen aus Briefen und Tagebüchern benutzen, um das Geschriebene in den Lebenskontext des Autors einordnen zu können. Falls man sich dem Text selbst widmen und Eingriffe sowohl von innen, „Leserphantasien“, als auch von außen, Ergebnisse der „Autorsuche“⁵⁵⁸, vermeiden möchte, stimmt man den Forderungen der ›neuen Kritik‹ zu. Natürlich ist es zu beachten, dass Grenzen existieren, die nicht zu überschreiten sind. Jedes Lesen – und das ist nicht zu ändern – ist eine ›Realisation‹ des Textes, eine Modifikation der ›Worte‹ zu ›Bedeutungen‹. Es liegt nur an uns, welchen wir erlauben, zu »leben«.

⁵⁵⁷ Voraussetzung einer „logischen Erklärung“ und die Mühe diese zu finden kann zur Ordnungsbesessenheit führen und zerstörerische Folgen haben, wie im Falle des Detektivs Quinn im Werk *Stadt aus Glas* (von P. Auster).

⁵⁵⁸ Dass man nur das interpretieren soll, was im Werk selbst zu ›sehen‹ ist, kann mit der Angewohnheit J. W. v. Goethes verglichen werden, keine Brille zu tragen.

*Das köstliche Geweb entwickelt er
Aus seinem Innersten, und läßt nicht ab,
Bis er in seinem Sarg sich eingeschlossen.*

Johann Wolfgang von Goethe

Phoenix breitet seine Flügel aus: *Manuskripte brennen nicht*⁵⁵⁹

Sowohl *Bebuquin* als auch *Mein Name sei Gantenbein* wehren sich gegen den Tod als formaler Begrenztheit und Endlichkeit menschlichen Daseins. In *Bebuquin* ist der Mensch dem Tod auf Gnade und Ungnade ausgeliefert.⁵⁶⁰ Er kann jedoch die Sterblichkeit übersteigen, wie Böhm es wörtlich tut, mithilfe des Außerordentlichen, der ›anderen‹ *Weltsicht*, des Meidens der „rationalen Welt“⁵⁶¹ und Vernunft: *Ich gebe zu, die Vernunft macht alles bequem, sie konzentriert, aber sie zerstört zu viel, macht zu vieles lächerlich und gerade das Größte. Man muß das Unmögliche so lange anschauen, bis es eine leichte Angelegenheit ist. Das Wunder ist eine Frage des Trainings.*⁵⁶²

Die Welt, wie sie der Mensch »tatsächlich« erlebt, hat sich ihrem „aufgeklärten“ ›Bildnis‹ entzogen. Nach den Zeitaltern der auf-Klärung wird es vielleicht Zeit, die Kluft zwischen der Erfahrung der Welt und den „vernunftmäßigen“, wissenschaftlichen und philosophischen Begriffen zu schließen – hinsichtlich ihrer Wahrnehmung, Beschreibung, Erklärung und Erfassung: um wieder ›unschuldig‹ und ›frei‹ zu sein, um gleichsam an den Anfang und das Ende zu gelangen, zur ›Erkenntnis in Unbewusstheit‹, zum ›Verständnis ohne Verstand‹.⁵⁶³

⁵⁵⁹ M. Bulgakow *Der Meister und Margarita*.

⁵⁶⁰ *Tod, du bist der Vater der Zeugung, und du gabst uns Menschen alles Endliche, bestätigst unsere Sinne, welche Formen sehen, hören, schmecken [...].* (Einstein: BEBUQUIN, S. 42)

⁵⁶¹ *Es fehlen uns die Ausnahmen. / Zu wenig Leute haben den Mut, vollkommenen Blödsinn zu sagen. Häufig wiederholter Blödsinn wird integrierendes Moment unseres Denkens; bei einer gewissen Stufe der Intelligenz interessiert man sich für das Korrekte, Vernünftige gar nicht mehr. [...] Wenn ein sympathischer Zeitgenosse sich mit Außerordentlichen abgibt, sperren sie ihn ins Irrenhaus. / Meine Herren, der Mann interessiert sich nicht nur für ihre rationale Welt. Warum wollen Sie denn nicht einsehen, wenigstens daß Ihre Vernunft langweilig ist?* (Einstein: BEBUQUIN, S. 18)

⁵⁶² Einstein: BEBUQUIN, S. 19.

⁵⁶³ In Bezug auf die im Kapitel (1.2) ›Die »wirkliche Möglichkeit« und ihre Einschränkungen‹ beschriebenen Entwicklungsstadien der Menschheit im Verständnis von H. v. Kleist und F. Hölderlin.

Das Motiv des ›neuen Lebens‹ kommt auch im Roman *Mein Name sei Gantenbein* Max Frischs vor, wo dem Tode mit dem *gegenwärtigen* »Leben« geantwortet wird. Das *Dasein*⁵⁶⁴, das *Hiersein*⁵⁶⁵, das *Ich-bin*⁵⁶⁶, *ein Gewesen-Sein*⁵⁶⁷ lauten die literarischen Ausdrücke der Fülle an »Leben«.

Das Stellen unlösbarer ›Henne-Ei‹- und an sich absurder ›Warum‹-Fragen kann nicht zum Verständnis des Weltlaufs führen. Demgegenüber bietet die Lebensphilosophie in ihrer Anpassung an die Wandelbarkeit des Lebens ein Weltbild, das der täglichen Erfahrung des Menschen entspricht. In Bezug auf Literatur ist es die ›neue Kritik‹, deren Interpretationsmethode darin besteht, ohne ›vor‹-Urteile und Bilden von Erwartungen die Werke aus ihrem Selbst heraus zu verstehen.

Das »Leben« lässt sich nicht mit behauptenden Beschlüssen festhalten. Vielleicht liegt die Enträtselung in der ‚einfachen‘, intuitiven, nicht-aufzufassenden Wahrnehmung der ›Klänge‹ und ›Anklänge‹: in der Bewunderung des »Lebens«, des ›Wunders‹, gegründet auf der Verstellung der philosophischen Forderung Sich-zu-wundern⁵⁶⁸ zum be-Wundern. Es ist der dritte Weg, den die traditionelle Philosophie vergessen hat – bei der Unterscheidung der Philosophen und Nicht-Philosophen, die die Wege des ‚Sich-wunderns‘ oder ‚Nehmens‘⁵⁶⁹ zu gehen haben – der Weg der Dichter-Schöpfer: *Negation besagt garnichts, ebenso wenig wie Bejahung. Das Künstlerische beginnt mit dem Wort anders.*⁵⁷⁰

Jeder Dichter-Grabstein trägt in sich das Bild der Sterblichkeit und Unsterblichkeit.⁵⁷¹ Rainer Maria Rilke verbindet beide in dem Bild der *Lust, / niemandes Schlaf zu sein unter soviel*

⁵⁶⁴ Rilke: DUINESER ELEGIEN, *Siebente Elegie*, V. 45, S. 655.

⁵⁶⁵ Rilke: DUINESER ELEGIEN, *Siebente Elegie*, V. 39, S. 645.

⁵⁶⁶ *Und wenn dich das Irdische vergaß, / zu der stillen Erde sag: Ich rinne. / Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin.* (Rilke: DIE SONETTE AN ORPHEUS (II. TEIL), XXIX, V. 12-14, S. 715)

⁵⁶⁷ Frisch: STILLER (zit. nach Johnson: *Stich-Worte*, S. 128).

⁵⁶⁸ *(D)ies ist der Zustand eines [...] die Weisheit liebenden Mannes, das Erstaunen [...].* (Platon: THEAITETOS, 155d, S. 120)

⁵⁶⁹ In Bezug mit der Konsumgesellschaft zu bringen, die sich für das Materielle interessiert, ohne über die Welt nachzudenken.

⁵⁷⁰ Einstein: BEBUQUIN, S. 15.

⁵⁷¹ Wortwörtlich als Inschrift am Grabstein Heinrich von Kleists. In beiden Fassungen steht die ›Unsterblichkeit‹ der Bereitschaft zu sterben gegenüber – in der ersten bezogen auf Kleists selbst gewähltes Schicksal (›Er lebte, sang und litt in trüber, schwerer Zeit, / Er suchte hier den Tod und fand Unsterblichkeit‹), in der zweiten auf die gewonnene Tapferkeit trotz des unausweichlichen Todes (und daraus folgende Unsterblichkeit in Angesicht der Todesstrafe: ›Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein!‹, Kleist: PRINZ FRIEDRICH VON HOMBURG; vergleichbar mit der altnordischen Vorstellung vom Schicksal).

/ *Lidern*.⁵⁷² Der ›Wortruhm‹⁵⁷³ erlaubt den Autoren das Leben nach dem Tode: ›Auch wenn sie gestorben sind, sprechen sie noch.‹⁵⁷⁴ So auch die *Rose* Rilkes, ein Denkmalschmuck als Stellvertreter seiner Dichtung, das er sich selbst auf sein Grab legte – eine Rose, die nicht verwelkt, für immer und ewig blühend.

⁵⁷² Ein tragendes sprachliches Bild, mehrere Grab-bezogene Ansatzpunkte für die Interpretation bietend: u. a. Berührungspunkte des Todes und Schlafes, die Andenken-Rosen auf dem Grab.

⁵⁷³ Abgeleitet vom altnordischen ›orðstírr‹ - verbunden mit dem Wert der im Kampf errungenen Ehre, die über den Tod hinaus fortbesteht.

⁵⁷⁴ ›Ač zemřeli, ještě mluví‹ lautet die Inschrift über dem Prager Dichterdenkmal Slavín (Vyšehrad).

Bibliographie

Primärliteratur

Einzelwerke der Dichter

- Anonym: DAS SKIRNIRLIED, In: *Die Edda - Götterdichtung, Spruchweisheit und Heldengesänge der Germanen*, übertr. v. F. Genzmer, Kreuzlingen/München 2005.
- Baudelaire, Charles: EINKLÄNGE, übers. v. S. George; In: George, Stefan: *Die Blumen des Bösen - Umdichtungen*, Berlin 1930.
- Benn, Gottfried: GEDICHTE, In: Hinck, Walter: *Stationen der deutschen Lyrik von Luther bis in die Gegenwart - 100 Gedichte mit Interpretationen*, Göttingen 2000.
- Borges, Jorge Luis: DER GARTEN DER PFADE, DIE SICH VERZWEIGEN; In: Ders.: *Fiktionen, Erzählungen 1939-1944*, hrsg. v. G. Haefs-F. Arnold, Frankfurt am Main 2009 (1944), S. 77-89.
- Coelho, Paulo: DER ALCHIMIST, Zürich 1996 (1988, dt. 1991).
- Dostojewski, Fjodor Michailowitsch: *Die Brüder Karamasow*, Erster Teil, Berlin s. a. (1880, dt. 1906).
- Eichendorff, Joseph: SEHNSUCHT, In: *Joseph Eichendorff, Ausgewählte Werke – Novellen, Gedichte*, Köln [1979] (1819).
- Goethe, Johann Wolfgang von: FAUST I – *Der Tragödie erster Teil*, Hamburger Lesehefte Verlag s. a. (1808).
- Hofmannsthal, Hugo von: DAS GESPRÄCH ÜBER GEDICHTE, In: *Hugo von Hofmannsthal, Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden – Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*, hrsg. v. B. Schoeller, Frankfurt am Main 1979 (1904), S. 495-509 (digitalisiert unter www.zeno.org/Literatur/M/Hofmannsthal,+Hugo+von/Essays,+Reden,+Vorträge/Das+Gespräch+über+Gedichte, 27. 7. 2010, 15:48).
- Hölderlin, Friedrich: HYPERION, In: *Friedrich Hölderlin, Sämtliche Gedichte und Hyperion*, hrsg. v. J. Schmidt, Frankfurt am Main und Leipzig 1999 (1797-99), S. 477-640.
- Kafka, Franz: APHORISMEN, In: Bok, Václav – Pfeiferová, Dana – Šetinová, Dana: *Čítanka německých literárních textů – Deutschsprachige Literatur in Lesetexten*, Plzeň 1998.
- Kleist, Heinrich von: EMPFINDUNGEN ZU FRIEDRICHS SEELANDSCHAFT, In: *Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. v. H. Sembdner, München 2000 (1810), S. 327f.
- Kleist, Heinrich von: ÜBER DAS MARIONETTENTHEATER, In: *Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. v. H. Sembdner, München 2000 (1810), S. 338-345.

- Kundera, Milan: DAS BUCH VOM LACHEN UND VERGESSEN, München 2004 (1978, dt. 1981).
- Nossack, Hans Erich: NEKYIA, Frankfurt am Main 1964 (1947).
- Priess, Ursula: STURZ DURCH ALLE SPIEGEL, Zürich 2009.
- Rilke, Rainer Maria: ARCHAISCHER TORSO APOLLOS, In: *Rainer Maria Rilke, Gesammelte Gedichte*, München 2006.
- Rilke: DIE SONETTE AN ORPHEUS (II. TEIL), In: *Rainer Maria Rilke, Gesammelte Gedichte*, München 2006, S. 693-715.
- Rilke, Rainer Maria: DUINESER ELEGIEN, In: *Rainer Maria Rilke, Gesammelte Gedichte*, München 2006 (1923), S. 627-670.
- Schlegel, August Wilhelm – Schlegel, Friedrich: ATHENÄUMS-FRAGMENT NR. 116, In: *Athenäum – Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*, Auswahl hrsg. v. G. Heinrich, Leipzig 1984, S. 75-76 (Text nach *Athenaeum – Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*, Ersten Bandes Erstes Stück, Berlin 1798).
- Schlink, Bernhard: DER VORLESER, Zürich 1997 (1995).
- Skáldaspillir, Eyvind Finnsson: DAS HAKONLIED, In: www.wodanserben.de/forum/archive/1588/thread.html, 26. 7. 2010, 15:11
- Urzidil, Johannes: GOETHE IN BÖHMEN, Wien/Leipzig 1932.

Werke Carl Einsteins

- Einstein, Carl: BEBUQUIN, hrsg. v. E. Kleinschmidt, Stuttgart 2008 (1912).
- Einstein, Carl: BRIEF ÜBER DEN ROMAN, In: *Carl Einstein, Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders - Prosa und Schriften 1906-1929*, hrsg. v. H. Haarmann-K. Siebenhaar, Leipzig/Weimar 1989 (1911/1912), S. 67-74.
- Einstein, Carl: DAS VERTIKALE ZEITALTER, In: *Carl Einstein Werke*, Band 3, 1929-1940, Wien/Berlin 1985 (1932), S. 130f.
- Einstein, Carl: DER SNOB, In: *Carl Einstein, Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders - Prosa und Schriften 1906-1929*, hrsg. v. H. Haarmann-K. Siebenhaar, Leipzig/Weimar 1989 (1909), S. 53-58.
- Einstein, Carl: TOTALITÄT I, In: *Carl Einstein, Gesammelte Werke*, hrsg. v. E. Nef, Wiesbaden 1962 (1914), S. 72-75.
- Einstein, Carl: ÜBER DEN ROMAN, In: *Carl Einstein, Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders - Prosa und Schriften 1906-1929*, hrsg. v. H. Haarmann-K. Siebenhaar, Leipzig/Weimar 1989 (1912), S. 75-78.
- Einstein: ÜBER PAUL CLAUDEL, In: *Die Weissen Blätter*, Nr. 3, Leipzig 1913, S. 289-297.

- Einstein, Carl: VATHEK, In: *Carl Einstein, Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders - Prosa und Schriften 1906-1929*, hrsg. v. H. Haarmann-K. Siebenhaar, Leipzig/Weimar 1989 (1910), S. 59-62.

Werke Max Frischs

- Frisch: DRAMATURGISCHES – *Ein Briefwechsel mit Walter Höllerer*, Berlin 1969.
- Frisch, Max: ICH SCHREIBE FÜR LESER, In: *Max Frisch, Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, Band V/2, hrsg. v. H. Mayer, Frankfurt am Main 1976, S. 323-334.
- Frisch, Max: MEIN NAME SEI GANTENBEIN, Frankfurt am Main 1998 (1964).
- Frisch, Max: STICH-WORTE, ausgesucht v. U. Johnson, Frankfurt am Main 1975.
- Frisch, Max: TAGEBUCH 1946-1949, In: *Max Frisch, Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, Band II/2, hrsg. v. H. Mayer, Frankfurt am Main 1976, S. 347-750.

Ausgewählte Zeugnisse: Anthologien und Briefe

- Hesse, Hermann: DIE ANTWORT BIST DU SELBST - *Briefe an junge Menschen*, hrsg. v. V. Michels, Frankfurt am Main 2000.
- Hinck, Walter (Hrsg.): SCHLÄFT EIN LIED IN ALLEN DINGEN, *Das Gedicht als Spiegel des Dichters - Poetische Manifeste von Walther von der Vogelweide bis zur Gegenwart*, Frankfurt am Main 1985.
- Rilke, Rainer Maria: BRIEFE AN EINEN JUNGEN DICHTER, Leipzig s. a.
- Rilke, Rainer Maria: BRIEFE AUS MUZOT, Leipzig 1935.

Philologische Primärwerke

- Aristoteles: DIE POETIK, Leipzig [1887].
- Benn, Gottfried: PROBLEME DER LYRIK; In: *Gottfried Benn, Essays und Reden in der Fassung der Erstdrucke*, hrsg. v. B. Hillebrand, Frankfurt am Main 1989, S. 505-535.
- Gottsched, Johann Christoph: DEUTSCHE SPRACHKUNST, In: *Geschichte der deutschen Sprache – Arbeitstexte*, hrsg. v. A. Šimečková-J. Gallupová, Praha 1999 (1748), S. 58-60.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: GRUNDLINIEN DER PHILOSOPHIE DES RECHTS, Leipzig 1911 (1821).
- Heidegger: SEIN UND ZEIT, Tübingen 1967 (digitalisiert unter kosilova.textdriven.com/narod/studia4/suz.pdf, 26. 7. 2010, 20:23).
- Heyse, Karl Wilhelm Ludwig: SYSTEM DER SPRACHWISSENSCHAFT, Berlin 1856.
- Hume, David: EINE UNTERSUCHUNG IN BETREFF DES MENSCHLICHEN VERSTANDES, Leipzig 1920 (1748, dt. 1755).

- Husserl, Edmund: IDEEN ZU EINER REINEN PHÄNOMENOLOGIE UND PHÄNOMENOLOGISCHEN PHILOSOPHIE, Erstes Buch, *Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, Hamburg 2009 (1913).
- Ingarden, Roman: DAS LITERARISCHE KUNSTWERK, Tübingen 1960 (1931).
- Jakobson, Roman: WAS IST POESIE ?, In: *Poetik - Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, hrsg. v. E. Holenstein-T. Schelbert, Frankfurt am Main 1979 (1934), S. 67-82.
- Lukács, Georg: DIE ZERSTÖRUNG DER VERNUNFT, *Georg Lukács Werke*, Band 9, Neuwied am Rhein 1962 (1954).
- Musil, Robert: GEIST UND ERFAHRUNG - *Anmerkungen für Leser, welche dem Untergang des Abendlandes entronnen sind*, In: Musil, Robert: *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, hrsg. v. A. Frisé, Hamburg 1955 (1921), S. 651-667.
- Nietzsche, Friedrich: DER WILLE ZUR MACHT - *Versuch einer Umwerthung aller Werthe*. 3. und 4. Buch, München [1926].
- Platon: PHAIDON, In: *Platon, Meisterdialoge - Phaidon, Symposion, Phaidros*, übertr. v. R. Rufener, Zürich/München 1986, S. 3-103.
- Platon: THEAITETOS, In: *Platon, Sämtliche Werke 4 - Phaidros, Parmenides, Theaitetos, Sophistes*, hrsg. v. W. F. Otto-E. Grassi-G. Plamböck, S. 103-181.
- Schmidt-Henkel, Gerhard: DIE WIRKLICHE WELT IST IN WAHRHEIT NUR DIE KARIKATUR UNSERER GROßEN ROMANE - *über die Realität literarischer Fiktion und die Fiktionalität unserer Realitätswahrnehmungen*, Saarbrücken 1995.
- Wittgenstein, Ludwig: TRACTATUS LOGICO-PHILOSOPHICUS, In: *Ludwig Wittgenstein, Werkausgabe*, Band 1, Frankfurt am Main 1984, S. 7-85.

Internetseiten

- culturitalia.uibk.ac.at/hispanoteca/lexikon%20der%20linguistik/o/ORGANON-MODELL%20von%20Karl%20B%C3%BChler.htm, 26. 7. 2010, 9:58
- [de.wikipedia.org/wiki/Leerstelle_\(Literatur\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Leerstelle_(Literatur)), 26. 7. 2010, 14:29
- de.wikipedia.org/wiki/Mögliche_Welt, 26. 7. 2010, 10:22
- de.wikipedia.org/wiki/Organon-Modell, 26. 7. 2010, 9:58
- www.dur.ac.uk/medieval.www/sagaconf/marold.htm, 26. 7. 2010, 13:44
- www.muenster.org/august/philosophie/projekte/9899112/sartre.html, 26. 7. 2010, 9:37
- www-theol.uni-graz.at/cms/dokumente/10001252/195ae4fd/bibel-schriftsinne.pdf, 26. 7. 2010, 8:58
- www.wodanserben.de/forum/archive/1588/thread.html, 26. 7. 2010, 15:11

Sekundärliteratur

Zu Carl Einstein

- Fota, Laura: BEBUQUIN ODER DIE DILETTANTEN DES WUNDERS - *Kritik einer Welt, in der das Wunder unmöglich geworden ist*, In: *Germanistische Beiträge 17/18*, hrsg. v. Lehrstuhl für Germanistik der Lucian-Blaga-Universität Sibiu/Hermannstadt, 2003/2004 Sibiu/Hermannstadt, S. 29-53.
- Fleckner, Uwe: CARL EINSTEIN UND SEIN JAHRHUNDERT - *Fragmente einer intellektuellen Biographie*, Berlin 2006.
- Günter, Manuela: ANATOMIE DES ANTI-SUBJEKTS - *zur Subversion autobiographischen Schreibens bei Siegfried Kracauer, Walter Benjamin und Carl Einstein*, Würzburg 1996.
- Hiller, Kurt: BEMERKUNGEN ZU ›BEBUQUIN‹, In: *Carl Einstein, Materialien - Zwischen Bebuquin und Negerplastik*, hrsg. v. R.-P. Baacke, Berlin 1990.
- Kleinschmidt, Erich: NACHWORT, In: *Einstein, Carl: Bebuquin*, Stuttgart 2008, S. 69-86.
- Krämer, Thomas: CARL EINSTEINS ›BEBUQUIN‹ - *Romantheorie und Textkonstitution*, Würzburg 1991.
- Maier, Dieter: ABSOLUTE WORTKUNST IM ZEITRAUM DES EXPRESSIONISMUS - *Theorie, Gestaltung, Gründe*, Innsbruck 1966.
- Penkert, Sibylle: CARL EINSTEIN - *Beiträge zu einer Monographie*, Göttingen 1969.
- Petersen, Jürgen H.: DER DEUTSCHE ROMAN DER MODERNE - *Grundlegung, Typologie, Entwicklung*, Stuttgart 1991.
- Sorg, Reto: AUS DEN ›GÄRTEN DER ZEICHEN‹ - *zu Carl Einsteins ›Bebuquin‹*, München 1998.

Zu Max Frisch

- Bernard, Jeff (Hrsg.): IDENTITÄT - *Akten des 7. Symposiums der Österreichischen Gesellschaft für Semiotik - Sigharting 1990*, Wien 1998.
- Bubner, Nediaka: DAS ICH DER GESCHICHTEN UND DER RAUM DER MÖGLICHKEITEN IM WERK VON MAX FRISCH, Hamburg 2005.
- Constantinescu, Romanita: SELBSTVERMÖGLICHUNGSSTRATEGIEN DES ERZÄHLERS IM MODERNEN ROMAN - *von ästhetischer Selbstaufsplitterung bis zu ethischer Selbstsetzung über mehrfache Rollendistanzen im Erzählen - Robert Musil, Max Frisch, Martin Walser, Alfred Andersch*, Frankfurt am Main/Wien 1998.
- Cunliffe, Gordon W.: DIE KUNST, OHNE GESCHICHTE ABZUSCHWIMMEN - *Existenzialistisches Strukturprinzip in ›Stiller‹, ›Homo Faber‹ und ›Mein Name sei Gantenbein‹*, In: *Max Frisch, Aspekte des Prosawerks*, hrsg. v. G. P. Knapp, Bern 1978, S. 103-122.

- Petersen, Jürgen H.: DER DEUTSCHE ROMAN DER MODERNE - *Grundlegung, Typologie, Entwicklung*, Stuttgart 1991.
- Petersen, Jürgen H.: WIRKLICHKEIT, MÖGLICHKEIT UND FIKTION IN MAX FRISCHS ROMAN ›MEIN NAME SEI GANTENBEIN‹, In: *Max Frisch, Aspekte des Prosawerks*, hrsg. v. G. P. Knapp, Bern 1978, S. 131-156.
- Reinthaler, Petra: IDENTITÄT ALS LITERARISCHES SPIEL? - *Max Frischs Romane ›Stiller‹ und ›Mein Name sei Gantenbein‹ zwischen Moderne und Postmoderne*, Salzburg 2005.
- Stromšík, Jiří: DAS VERHÄLTNIS VON WELTANSCHAUUNG UND ERZÄHLMETHODE BEI MAX FRISCH, In: *Über Max Frisch II*, hrsg. v. W. Schmitz, Frankfurt am Main 1976, S. 125-157.

Philologische Sekundärliteratur

- Bachelard, Gaston: DIE POETIK DES RAUMES, München 1960.
- Bílek, Petr A.: HLEDÁNÍ JAZYKA INTERPRETACE, Brno 2003.
- Blumenberg, Hans: DIE LESBARKEIT DER WELT, Frankfurt am Main 1981.
- Blumenberg, Hans: THEORIE DER UNBEGRIFFLICHKEIT, aus dem Nachlaß hrsg. v. A. Haverkamp, Frankfurt am Main 2007.
- Bollnow, Otto Friedrich: DILTHEY - *Eine Einführung in seine Philosophie*, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1955.
- Eigelsheimer, Matthias: EPOCHÉ - *Studien zu einem Strukturbegriff im Hinblick auf die Möglichkeit einer interdisziplinären Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main/Wien 1999.
- Fořt, Bohumil: ÚVOD DO SÉMANTIKY FIKČNÍCH SVĚTŮ, Brno 2005.
- Friedrich, Hugo: DIE STRUKTUR DER MODERNEN LYRIK, Hamburg 1968.
- Grönbech, Wilhelm: KULTUR UND RELIGION DER GERMANEN, Hamburg 1937/1942.
- Hauskeller, Michael: MÖGLICHE WELTEN - *neue phantastische Reisen durch die Philosophie*, München 2006.
- Ischreyt, Heinz: WELT DER LITERATUR - *Einführung in Gesetze und Formen der Dichtung*, Gütersloh 1961.
- Krolow, Karl: NACHWORT, *Rainer Maria Rilke, Poèmes français - Französische Gedichte*, In: *Rainer Maria Rilke - Poèmes français*, hrsg. v. Rilke-Archiv, Frankfurt am Main 1988, S. 241-249.
- Krummacher, Hans-Henrik: DAS ›ALS OB‹ IN DER LYRIK - *Erscheinungsformen und Wandlungen einer Sprachfigur der Metaphorik von der Romantik bis zu Rilke*, Köln/Graz 1965.
- Landmann, Michael: DIE ABSOLUTE DICHTUNG - *Essais zur philosophischen Poetik*, Stuttgart 1963.

- Lyotard, Jean-François: WAS IST POSTMODERN?, In: *Postmoderne und Dekonstruktion – Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, hrsg. v. P. Engelmann, Stuttgart 1993, S. 33-48.
- Maier, Dieter: ABSOLUTE WORTKUNST IM ZEITRAUM DES EXPRESSIONISMUS - *Theorie, Gestaltung, Gründe*, Innsbruck 1966.
- Oberwagner, Christian (Hrsg.): LITERATURWISSENSCHAFT ALS WISSENSCHAFT ÜBER FIKTIONALITÄT, Szeged 1997.
- Pausch, Holger A. (Hrsg.): KOMMUNIKATIVE METAPHORIK - *Die Funktion des literarischen Bildes in der deutschen Literatur von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*, Bonn 1976.
- Pekar, Thomas: ORDNUNG UND MÖGLICHKEIT, Oldenburg 1990 (digitalisiert unter papinga.bis.uni-oldenburg.de/bisverlag/unireden/ur36/dokum-2.pdf, 26. 7. 2010, 17:11).
- Petersen, Jürgen H.: ABSOLUTE LYRIK - *die Entwicklung poetischer Sprachautonomie im deutschen Gedicht vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Berlin 2006.
- Petersen, Jürgen H.: DER DEUTSCHE ROMAN DER MODERNE - *Grundlegung, Typologie, Entwicklung*, Stuttgart 1991.
- Schneider, Gesa: DAS ANDERE SCHREIBEN – Kafkas fotografische Poetik, Würzburg 2008.
- Szondi, Peter: CELAN-STUDIEN, hrsg. v. J. Bollack, Frankfurt am Main 1972.
- Zima, Petr V.: LITERÁRNÍ ESTETIKA, Olomouc 1998.

Nachschlagewerke, Lexikons

- DER BROCKHAUS LITERATUR - *Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe*, hrsg. v. der Lexikonredaktion des Verlags F. A. Brockhaus, Leipzig/Mannheim 2007.
- Eisler, Rudolf (Hrsg.): WÖRTERBUCH DER PHILOSOPHISCHEN BEGRIFFE, 1904 (digitalisiert unter www.textlog.de/eisler.html, 27. 7. 2010, 15: 49).
- Helbig, Gerhard/Buscha, Joachim: DEUTSCHE GRAMMATIK - *Ein Handbuch für den Ausländerunterricht*, Leipzig 1991.
- Helbig, Gerhard/Helbig, Agnes: LEXIKON DEUTSCHER MODALWÖRTER, Leipzig 1990.
- Helbig, Gerhard: LEXIKON DEUTSCHER PARTIKELN, Leipzig 1988.
- Michels, Ulrich: dtv-ATLAS ZUR MUSIK, München 1987.
- Nünning, Ansgar (Hrsg.): GRUNDBEGRIFFE DER LITERATURTHEORIE, Stuttgart 2004.
- Ritter, Joachim (Hrsg.): HISTORISCHES WÖRTERBUCH DER PHILOSOPHIE, Band 6, Basel 1984.