Universität Konstanz
Geisteswissenschaftliche Sektion
Fachbereich Literaturwissenschaft
Magisterarbeit
Prüfer: Prof. Dr. Manfred Weinberg
Dr. Hermann Kinder

Die Möglichkeit einer Geschichte

Konjunktivisches Erzählen und poetologische Selbstreflexivität

in Max Frischs *Mein Name sei Gantenbein*

Jürgen Graf
Matrikel-Nummer 01/524362

Zur Allmannshöhe 10
78464 Konstanz
07531/457251
juergen.graf@gmx.de

WS 2006/07 - SS 2007

Konstanzer Online-Publikations-System (KOPS)
URL: http://www.ub.uni-konstanz.de/kops/volltexte/2007/3768/
URN: http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:352-opus-37688

„Wir hatten uns angewöhnt, immer nur von der Wirklichkeit zu sprechen. Mir sind indessen mehrere Wirklichkeiten begegnet – Wirklichkeiten, die einander ausschließen, Wirklichkeiten, die verborgen liegen, von der Wirklichkeit verdeckt. Das Kunstwerk (…) hat die Möglichkeit, die Vielzahl der Wirklichkeiten deutlich zu machen.“

Günter Grass

Vorwort

Die Möglichkeit einer Geschichte – diese Arbeit entfaltet ein Verständnis literarischer Wirklichkeiten als Möglichkeitswelten. In einem doppelten Zeigegestus wird eine Theorie des Möglichkeitserzählens als narrative Technik wie auch als Werkform am Beispiel von Max Frischs Roman *Mein Name sei Gantenbein* erstellt und zugleich ein Deutungsmodell dieses Romans im Horizont seiner konjunktivischen Form erarbeitet.

Kapitel 1 skizziert den Horizont fiktionaler Möglichkeitswelten sowie die Deutungsansätze der *Gantenbein*-Rezeptionen, entwirft das zentrale Konzept einer „impliziten Wirklichkeit“ und vermittelt damit die Grundlagen einer Theorie der konjunktivischen Erzählsituation.

Kapitel 2 verschafft einen Überblick über die Arten des Konjunktivischen in der Literatur und über den literaturphilosophischen Ansatz der *possible worlds*, bevor die konjunktivischen Textstrategien und -strukturen ausgebreitet und anhand von *Mein Name sei Gantenbein* belegt werden. Im Mittelpunkt steht dabei nicht zuletzt das Verständnis einer Handlung zwischen den episodischen Möglichkeitsgeschichten als Figuration der Erzählzusammenhänge, als „Inter-Narration“.

Kapitel 3 widmet sich der in *Mein Name sei Gantenbein* vollzogenen literarischen Selbstreflexion über den konjunktivischen Seinszustand des Narrativen.

Kapitel 4 behandelt abschließend die Frage nach der Möglichkeit einer Interpretation eines Romans, der keine Wirklichkeiten festsetzt, und schafft somit einen Ausblick auf potentielle künftige Zugänge zum Text.

Inhalt

Vorwort

1. Mögliche Wirklichkeiten – eine Einleitung 1

2. Konjunktivisches Erzählen 11

2.1 Formen der Möglichkeit 11

2.2 Charakteristika und Textstrategien konjunktivischen Erzählens 15

2.2.1 *possible worlds* 15

2.2.2 Die Störung und der Widerspruch 17
2.2.2a Zer-Störung der Einheitlichkeit, Ver-Störung des Lesers 17
2.2.2b Analyse: Die *ausgesprochene* Unsicherheit 20

2.2.3 Identität der Geschichte 24
2.2.3.1a Nebeneinanderstellung 26
2.2.3.1b Hintereinanderstellung – absolute Umbrüche 29
2.2.3.2 Rückbezüglichkeit und logisch-kausale Stringenz 35

2.2.4 Der Parcours durchs Textlabyrinth 40

2.2.5 Strukturen des konjunktivischen Romans 43
2.2.5.1 Statik und Prozessualität 43
2.2.5.2 Die Widerspruchsstruktur 48
2.2.5.3 Möglichkeitsstruktur und Inter-Narration 49
2.2.5.4 Die Wiederholungsstruktur 53

3. Poetologische Selbstreflexivität 60

3.1 Die Bewegung des Erzählens 60

3.2 Die konstruierte Wirklichkeit 64

4. Alles ist wie nicht geschehen 71

5. Bibliographie 74

1. Mögliche Wirklichkeiten – eine Einleitung

> „Das Erwachen (als wäre alles nicht geschehen!) erweist sich als Trug; es ist immer etwas geschehen, aber anders.“[1]

Als ob alles nicht geschehen wäre, klammert eine Geschichte der Möglichkeiten ihre eigene erzählte Wirklichkeit ein, und ein Text stellt sich selbst einen Modifikator voran, der alles Geschehene zugleich als anders-geschehen wertet: den Modifikator „als ob“. Jenes „als ob“ ist – mehr noch als ein bloßes Fiktionalitätszeichen – der Seinszustand des Fiktionalen:

> „Im Kenntlichmachen des Fingierens wird alle Welt, die im literarischen Text organisiert ist, zu einem Als-Ob. Die dadurch bewirkte Einklammerung macht deutlich, daß nun alle natürlichen Einstellungen zu dieser dargestellten Welt zu suspendieren sind. Folglich kehrt die dargestellte Welt weder um ihrer selbst willen wieder, noch wird sie sich in der Bezeichnung einer Welt erschöpfen, die ihr vorgegeben wäre. Diese natürlichen Einstellungen sind durch das Als-Ob in Klammern gesetzt.“[2]

Durch die Färbung des „Als-Ob“ wird ein beschriebener Weltzustand zur möglichen Welt, die keinen Seins-Status besitzt, weil sie nicht deckungsgleich mit den Ereignissen in unserer erlebten Welt ist, und die zugleich keinen Nicht-Seins-Status innehat, weil sie dennoch unter dem Vorzeichen des „als wäre“ für uns erlebbar wird – als denkbare Variante unserer Welt, als Kommentar zu ihr. Ihr Status ist der des Möglich-Seins und jede ihrer indikativischen Setzungen birgt einen heimlichen Konjunktiv. Im „Als-Ob“ zu sprechen bedeutet, eine erzählte Wirklichkeit zu schaffen, die in all ihrem Geschehen „wie nicht geschehen“[3] ist, eine Welt im Modus der Unfestlegbarkeit festzulegen und alle Ereignisse spürbar mit der Kontingenz auszuzeichnen, dass alles immer auch anders sein könnte. Das Paradigma dieser Kontingenz ist für Niklas Luhmann Wesen und Sinn der Literatur: Sie ist kontingent, denn sie ist ein artifizielles Konstrukt und könnte in ihrer Künstlichkeit auch anders geformt sein, und sie drückt Welt-Kontingenz aus, denn sie offeriert ihrem Leser das

---

[1] Max Frisch: Mein Name sei Gantenbein, München 2004 (Süddeutsche Zeitung Bibliothek Band 32), S. 307. Alle folgenden Textauszüge aus *Mein Name sei Gantenbein* sind dieser Ausgabe entnommen; diese Quellenangabe wird künftig in Text und Quellenangabe verkürzt als *Gantenbein* wiedergegeben.
[2] Wolfgang Iser: Akte des Fingierens oder Was ist das Fiktive im fiktionalen Text?, in: Dieter Henrich, Wolfgang Iser (Hrsgg.): Funktionen des Fiktiven, München 1983 (Poetik und Hermeneutik, Band 10), S. 139
[3] *Gantenbein*, S. 313

Erlebnis möglicher anderer Welten als Alternativen zu seiner singulären eigenen Wirklichkeitserfahrung:

> „Welche Funktion erbringt nun ein System ‚Literatur' für die Gesellschaft, was ist das zu bearbeitende Problem? Luhmann zufolge besteht diese Funktion darin, daß Literatur und Kunst allgemein ‚Weltkontingenz' herstellen, indem sie uns die Möglichkeit vor Augen stellen, daß die Wirklichkeit auch ganz anders sein könnte, als sie ist. Realität wird im Modus des ‚Als-Ob' eingeklammert."[4]

Das fiktionale „Als-Ob" ist eine Klammer um die Wirklichkeit, jedoch wird in der umklammernden Möglichkeit die Wirklichkeitserfahrung erst rahmend konturiert. Die Möglichkeit ist im Wechselspiel mit der Wirklichkeit ein kategorischer Zustand der Literatur.

„Als ob" steht nicht nur am Anfang dieser Arbeit, sondern im übertragenen Sinne auch am Anfang der Literaturwissenschaft, wenn Aristoteles in seiner grundlegenden *Poetik*[5] die Literatur als Möglichkeitsschreibung definiert. Neben das Konzept einer wirklichkeitsnachahmenden Mimesis, die insbesondere für die Geschichtsschreibung Geltung besitzt, stellt er das Modell der Poiesis, nach dem die Literatur als Herstellung möglicher Wirklichkeiten verstanden wird. Zentral ist nicht nur der konstruktivistische Gestus des schöpferischen Aktes, sondern auch die ontologische Rückung der geschaffenen literarischen Welt in den Konjunktiv. Im Spannungsfeld zwischen Mimesis und Poiesis bildet Literatur die Wirklichkeit stets im Horizont der Möglichkeit ab, ebenso wie die literarische Möglichkeit von einer Wirklichkeit als Bezugsfeld abhängig ist. Mimesis und Poiesis sind keine sich gegenseitig ausschließende Kategorien, sondern sollten als Wechselspiel verstanden werden. Die Möglichkeit ist ohne die Wirklichkeit nicht denkbar, doch die Wirklichkeit ist ohne die Möglichkeit nicht darstell- und reflektierbar.[6] Der Seins-Status des Literarischen ist also von Grund auf durch die Figuration der Möglichkeit und der Wirklichkeit geprägt; es stellt sich allerdings die Frage, *auf* beziehungsweise *zwischen* welchen (textinternen und textexternen) Ebenen die Kategorien Wirklichkeit und Möglichkeit

---

[4] Andreas Dörner, Ludgera Vogt: Literatur – Literaturbetrieb – Literatur als „System", in: Heinz Ludwig Arnold, Heinrich Detering (Hrsgg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft, München [7]2005, S. 95

[5] Aristoteles: Poetik, übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Reclam 2003 Stuttgart (RUB 7828)

[6] In diesem Sinne ist jede Dokumentation trotz ihrer Ausschilderung der Wirklichkeit stets in einen fingierenden Akt der Möglichkeiten eingebunden.

voneinander abhängen. Zugespitzt auf das Thema dieser Arbeit ergibt sich folgende Überlegung: Bedarf eine innerliterarische, „textinterne“, fiktionale Möglichkeiten-Welt auch einer innerliterarischen Wirklichkeitsgeltung[7] als Bezugspunkt oder ist die Wirklichkeit stets nur als textextern hineingetragene Wertungsinstanz zu beurteilen? In letzterem Fall wäre ein innerliterarisches Möglichkeitssystem denkbar, das in seinem Ablauf ungebunden im rein konjunktivischen Sinne operieren kann und zu dem die Wirklichkeit nur im Sinne einer textexternen Instanz in Bezug steht. Sie bildet einen rahmenden Horizont der Abläufe, die sozusagen die „Sprache“ des Geschilderten liefert, aber nicht als innerliterarische Wertungsinstanz[8] fungiert, nach der sich die Möglichkeiten ausrichten müssen.
Diese Arbeit widmet sich genau solch einer Möglichkeitserzählung, die die Wirklichkeit als Rahmenbedingung des Erzählens benötigt, sie aber nicht als Ankerpunkt setzt.

Eine literarische Geschichte, die sich der Möglichkeiten – im prägnantesten Falle ihrer eigenen Möglichkeit – bewusst ist, ist poetologisch hochgradig selbstreflexiv. Eine zunehmende erzählerische Selbstreflexion ist in der Entwicklung der literarischen Moderne zu beobachten, die zentral die Frage nach dem Wesen und der Bedingung der Sinnerzeugung stellt. Insofern ist es keine Überraschung, dass in den 60er-Jahren des 20. Jahrhunderts eine Häufung von Möglichkeitserzählungen auftritt – der erzählerische Konjunktiv hat Konjunktur, wie sich insbesondere auch in alternativen Darstellungsmedien wie dem Film[9] zeigt.
In jener Zeit entsteht in der deutschsprachigen Literatur mit Max Frischs *Mein Name sei Gantenbein* ein Sonderfall und zugleich ein Aushängeschild des konjunktivischen Erzählens[10] und der poetologischen Selbstreflexion, das durch seine Konsequenz in der Handhabung der Möglichkeitserzählung überrascht und nicht nur bei seiner Ersterscheinung auf Unverständnis, zwiespältige Reaktionen mit einem Hang zur Vereinfachung der komplexen Konstellation und auf eine Tendenz der Ablehnung

[7] Also einer „Wirklichkeit“, die vom Text gesetzt ist und als (aus-)richtender Ariadnefaden im Labyrinth des Möglichen gilt.
[8] Das Modell dieser Wertungsinstanz wird im späteren Verlauf dieses Kapitels eingeführt und als „implizite Wirklichkeit“ definiert.
[9] So fallen mit Kieslowskis *Der Zufall möglicherweise* und Resnais` *l`année dernière à Marienbad* zwei Meilensteine der filmischen Möglichkeitserzählung in diesen Zeitraum.
[10] Der Terminus des konjunktivischen Erzählens wurde von Kay Kirchmann geprägt. Vergleiche Kay Kirchmann: Philosophie der Möglichkeiten. Das Fernsehen als konjunktivisches Erzählmedium, in: Oliver Fahle, Lorenz Engell (Hrsgg.): Philosophie des Fernsehens, München 2006

stößt. Das Scheitern sei kalkuliert[11] in diesem Vexierspiel des Erzählens, so der Tonus der Gantenbein-Rezeption. Mit dieser Formel konstatiert sie allerdings eher ein eigenes Scheitern an der Verfasstheit eines Werkes, das keinesfalls auf ein Zusammenbrechen des eigenen Erzählschemas setzt, sondern in seiner konsequenten Durchführung über die Erwartungshaltung der kritischen Leserschaft offensichtlich hinausreicht[12]. Dieses Scheitern lässt sich am Verhältnis zwischen innerliterarischer Möglichkeit und Wirklichkeit festmachen: So setzen die vereinfachendsten Kritiken im Geiste einer Autorschaft-fixierten Hermeneutik einen an sich außerliterarischen Bezugspunkt: die Realität beziehungsweise den realen Autor. Die literarische Möglichkeitswelt wird also mit der außerliterarischen Wirklichkeit abgeglichen. Bezüge werden auf Max Frisch zurückgeführt, etwa wenn nach dem „Sinn des Werkes" gefragt wird, wenn die Gender-Forschung das Geschlechterbild von Frisch proklamiert oder wenn *Gantenbein* als „Trennungsroman" von Ingeborg Bachmann kontextualisiert wird. Diese Interpretationen auf einer außerliterarischen Basis mögen in Ansätzen ihre Berechtigung haben, werden aber kurzum der Vielschichtigkeit des eigentlichen Werks nicht gerecht.

Eine geeignete Interpretation sollte auf dem Text beruhen, nicht auf einem vorwiegend außertextuellen Kontext. Vereinfacht gesagt: Es zählt, was dasteht – und das Dastehende muss auch ohne das Nicht-Dastehende lesbar und interpretierbar sein. Sicherlich zählt auch, was das Dastehende impliziert, doch sollte eine angenommene Implikation nicht schon von vornherein als Grundlage der Lektüre dienen. Ein Text sollte also beispielsweise losgelöst vom Autor bestehen, eine rein auf den außertextuellen Autor zentrierte Interpretation ist in der Regel eine radikale Vereinfachung der textuell ausgedrückten Komplexität. Zweifellos gibt es Konstellationen im *Gantenbein*-Text, die sich mit Konstellationen in Max Frischs Leben decken, doch dieser Bezug macht nicht das Werk aus – der Reiz und die Pointe des Textes liegen *in* dem Text; *Gantenbein* ist auch ohne Max Frisch lesbar. Diese Arbeit legt ihr Augenmerk also auf eine Interpretation, die auf der Grundlage des Textes und seines fiktionalen Seins-Status beruht. Eine Deutung der

[11] Heinz Gockel: Max Frisch. Gantenbein – das offen-artistische Erzählen, Bonn 1976 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Band 211), S. 12

[12] Gockel, der diesen leicht missverstandenen und häufig zitierten Ausspruch erstmals formulierte, erkannte hingegen die Tragfähigkeit der Erzählform.

*Gantenbein*schen Möglichkeitswelt auf Basis der außertextuellen Wirklichkeit des Autors wird folglich abgelehnt.

Angemessenere und tiefgreifendere Rezeptionen[13] verlagern den Bezugspunkt der Wirklichkeit in das Werk hinein, was zu der Konstellierung einer innerliterarischen Wirklichkeit führt, die in Gestalt des Ich-Erzählers die konjunktivischen Parts des Romans als „Lebensentwürfe“[14] hervorbringt und diese als Kommentar ihrer selbst betrachtet. Das Werk wird somit in einen „Wirklichkeits-Teil“ und einen „Möglichkeits-Teil“ aufgespaltet, wobei die Möglichkeiten nach dem Prinzip der Poiesis von der (innerliterarischen) Wirklichkeit hervorgebracht werden und zugleich nach dem Prinzip der Mimesis diese Wirklichkeit im letzten Sinne kommentierend abbilden. Gemäß dieser Deutungen, die in der *Gantenbein*-Forschung vorherrschen, entwirft der Ich-Erzähler mit den konjunktivischen Figuren und Geschichten sich spiegelnde Variationen seiner selbst und zeichnet folglich seine eigene Wirklichkeit mit Hilfe der Abbildung verschiedener Möglichkeiten nach. Er befindet sich somit im Sinne des diegetischen „Ortes“ auf einer höheren Ebene als die Möglichkeits-Anteile des Romans – auf einer Ebene, der innerliterarisch mehr „Wirklichkeit“ zukommt.

Eine solche innerliterarische Wirklichkeit ist eine narrative Setzung und nicht mit der außerliterarischen, „realen“ Wirklichkeit des Autors und Rezipienten zu verwechseln. Es ist eine *angenommene* Wirklichkeit innerhalb des fiktionalen Werks, die als Stütze des Erzählens dient; sie ist die narrativ gesetzte Ausschilderung eines Seins im literarischen Werk als fixiertem Richtwert, an dem die Möglichkeiten und die Leerstellen des Werks zu bemessen sind.[15] Diese innerliterarische Wirklichkeit dient also zur Unterscheidung und Kenntlichmachung dessen, was innerhalb des Textes als wirklich und wahr gilt beziehungsweise was im Gegenteil als möglich,

---

[13] Dies geschieht vor allem bei Heinz Gockel und Jürgen Petersen; vergleiche Gockel: Das offen-artistische Erzählen, und Jürgen H. Petersen: Wirklichkeit, Möglichkeit und Fiktion in Max Frischs Roman *Mein Name sei Gantenbein*, in: Gerhard P. Knapp (Hrsg.): Max Frisch. Aspekte des Prosawerks, Bern 1978 (Studien zum Werk Max Frischs Band 1)

[14] Frederick A. Lubich: Max Frisch: „Stiller“, „Homo faber“ und „Mein Name sei Gantenbein“, München 1992 (UTB 1564), S. 95-111. Lubich sieht in den konjunktivischen Lebensentwürfen ferner eine Metapher zum motivischen Prozess der tatsächlichen Rückkehr aus dem Tod.

[15] Eine analoge Konstellation ist im Falle des unzuverlässigen Erzählers zu beobachten. Zur Kennzeichnung der Unzuverlässigkeit muss einem solchen Erzähler eine textinterne, zuverlässige „Wirklichkeit“ entgegengesetzt werden, anhand der die unzuverlässigen Behauptungen relativiert werden können.

zweifelhaft oder sogar falsch erscheint.[16] In Anlehnung an das rezeptionsästhetische Modell[17] soll diese innerliterarisch gesetzte Wirklichkeit fortan „implizite Wirklichkeit“ genannt werden. Der Begriff der „impliziten Wirklichkeit“ wird dem Terminus „immanente Wirklichkeit“[18] vorgezogen, da er über die Nähe zum rezeptionsästhetischen Modell die Leser-Leistung bei diesem Vorgang akzentuiert. Darüber hinaus ist diese „implizite Wirklichkeit“ ein anderes Konzept als die gängige „immanente Wirklichkeit“. Die „implizite Wirklichkeit“ ist dabei eine Wert-Setzung des Erzählten, die häufig vom Leser hineinprojiziert wird, während die „immanente“ eher das Wirklichkeitsgefüge und -erlebnis auf Figurenebene wiedergibt. Eine Figur in einem Möglichkeits-Abschnitt, der vom gesamten Roman als „implizit falsch“ und „unwirklich“ ausgeschildert wird (zum Beispiel eine surreale Traum- und Wahnsequenz), befindet sich nach wie vor in einer „immanenten Wirklichkeit“. Die „implizite Wirklichkeit“ ist also eine Gewichtung des Wirklichkeitsgehalts einer „immanenten Wirklichkeit“.

Die genannten Interpretationen sind insofern für die vorliegende Arbeit von Gewinn, als dass ihr Akzent bereits auf dem Innerliterarischen und der poetologischen Selbstreflexion liegt. Sie erkennen das Werk als „offen-artistisches“[19] Erzähl-„Spiel mit der Fiktionalität“[20], als „offene Spiegelung des Erzählprozesses“[21], ja als „Erzähl-Labyrinth“[22], in dem die eigene Künstlichkeit *durch Künstlichkeit* selbstreflexiv bespiegelt wird. Zur zentralen Reflexions-Gestalt des Erzählvorgangs avanciert der im Hintergrund verbleibende Ich-Erzähler. Dieser führt durch den Entwurf und den Verwurf der Figuren, durch die Identifikation mit und die Distanzierung von diesen „ein parodistisches Spiegelgefecht mit sich selbst“.[23] Die übrigen Figuren avancieren zu imaginierten und projizierten „Doppelgänger[n] des

---

[16] Ein deutliches Beispiel für die implizite Wirklichkeit ist die „Auflösung“ im Kriminalroman. Nach seitenlangem Mutmaßen der Romanfiguren und ihrem Konstruieren möglicher Abläufe des Kriminalfalls wird in dem Roman mit der „Auflösung“ eine Wirklichkeit gesetzt, die gegenüber den anderen Möglichkeiten eine alleinige Gültigkeit beansprucht und die zuvor formulierten alternativen Entwürfe ins Reich der Spekulation verbannt. Die Auflösung ist „implizit wirklich“, während die restlichen Konstruktionen „implizit möglich“ waren und letztendlich als falsch bewertet werden.

[17] Vergleiche Wolfgang Iser: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung, München ^{3}1990.

[18] Mit dem Begriff der „immanenten Wirklichkeit“ versucht vor allem Petersen, *Gantenbein* zu beschreiben. Vergleiche Petersen: Wirklichkeit, Möglichkeit und Fiktion.

[19] Gockel: Das offen-artistische Erzählen

[20] Richard Egger: Der Leser im Dilemma. Die Leserrolle in Max Frischs Romanen „Stiller“, „Homo faber“ und „Mein Name sei Gantenbein“, Bern 1986 (Züricher germanistische Studien, Band 6), S. 158

[21] ebd.

[22] Lubich: Max Frisch S. 87

[23] Lubich: Max Frisch, S. 92

Ich-Erzählers“[24] – doch dieses Modell einer Zentralinstanz ist zu einfach oder, besser gesagt, in Anbetracht der Romanform nicht konsequent genug gedacht. Obwohl die *Gantenbein*-Rezeption betont dessen „neue Romanform“[25] deklariert, beachtet sie die konjunktivische Erzählweise nicht adäquat und landet wiederum bei einer altbekannten Konstellation: Im Grunde befinden sich die Interpreten in ihrem Rezeptionsverständnis nicht fern von der klassischen Anordnung einer Rahmen- und Binnengeschichte, wenn sie einige wenige Abschnitte des Romans als „implizit wahre“ Erzählebene werten, auf der die vom Ich-Erzähler fingierten Geschichten und Figuren im Sinne einer Meta-Erzählebene hervorgebracht werden.

Ein Extremfall dieser Interpretationsansatzes findet sich bei Martin Balle[26], der nur die Bar-Szene als „implizit wirklich“ betrachtet und alle anderen Textabschnitte als dort erdachte Gedankeninhalte des Ich-Erzählers bewertet. Die übrige Rezeption geht eine derart radikale Auslegung nicht gänzlich ein, doch verfährt sie nach gleichem Schema, indem sie dem Ich-Erzähler im Geiste eines cartesischen *cogito ergo sum*[27] als äußerndes Bewusstsein einen höheren Existenzgehalt zuweist als den Figuren. Damit versuchen diese Interpreten[28], eine von ihnen im ersten Schritt ausdrücklich verworfene schlüssige, konsistente Handlung im zweiten Schritt implizit doch noch wiederherzustellen – denn die fragmentartigen Wiederholungen und Variationen *Gantenbeins*, die sich aufeinander beziehen und sich doch gegenseitig logisch ausschließen, verunmöglichen eine direkte schlüssige Gesamthandlung, werden jedoch als indirektes Abbild einer verborgenen, eigentlichen Handlung auf der verschleierten Ebene des Ich-Erzählers gewertet.

---

[24] ebd., S. 108

[25] Vor allem bei Egger: Der Leser im Dilemma.

[26] Martin Balle: Sich selbst schreiben – Literatur als Psychoanalyse. Annäherung an Max Frischs Romane „Stiller“, Homo faber“ und „Mein Name sei Gantenbein“ aus psychoanalytischer Sicht, München 1994 (Cursus, Band 10), S. 158. Die von Balle entgegen ihrer terminologisch üblichen Bedeutung verwendeten Begriffe der „Erzählzeit“ und „erzählten Zeit“ sollten dabei jedoch besser im Sinne eines diegetischen Erzählortes verstanden werden.

[27] Laut Descartes' Universalskeptizismus könnte die ganze wahrgenommene Wirklichkeit als unwirklich angenommen werden, lediglich ein Faktum muss unweigerlich als existent gelten: Der Umstand, dass man als denkendes Bewusstsein all diese (illusionäre) Wirklichkeit hervorbringt, besagt zumindest, dass ebendieses Bewusstsein mit Sicherheit wirklich ist. Die hervorbringende Instanz, übertragen auf die Literatur also der Erzähler, ist demnach die einzige Größe, die mit Gewissheit den ontologischen Zustand des Wirklich-Seins innehat. Vergleiche René Descartes: Meditationes de Prima Philosophia, Stuttgart 2002 (RUB 2888)

[28] Dies unterläuft auch Gockel und Petersen, die ausdrücklich eine Lesart auf Basis der reinen Möglichkeitsform anstreben wollen. Gockel ist zu stark auf Gantenbein als „wirkliche“ Figur fixiert. Die konsequenteste Auslegung erfolgt bei Petersen, auch wenn dieser erstaunlicherweise davor zurückschreckt, auch den Ich-Erzähler und das Erlebnismuster als Möglichkeit zu betrachten. Vergleiche Gockel: Das offen-artistische Erzählen, und Petersen: Wirklichkeit, Möglichkeit und Fiktion.

Es scheint jedoch fraglich, ob *Gantenbein* damit präzise charakterisiert werden kann. Diese Auffassung vom Roman, die einen „implizit wirklichen“ Ich-Erzähler einer „implizit unwirklichen“ Figurenwelt entgegensetzt, führt schnell zu Unschlüssigkeiten und Schwierigkeiten, wenn man die konjunktivische Variation der Ich-Erzähler-Abschnitte und dessen Vermischung mit den ohnehin variierten Figuren untersucht. Man müsste neben dem „implizit wirklichen“ Ich_1 des Romans eine Vielzahl „implizit unwirklicher“ Ich_2 bis Ich_n – im Sinne von Gedankeninhalten des eigentlichen $Ichs_1$ – annehmen, würde dadurch die implizite Wirklichkeitsebene des Romans zunehmend stärker in den Hintergrund schieben und käme spätestens dann in die Bredouille, wenn man begründen wollte, warum eines der Ichs einen höheren Existenzstatus besitzen sollte als ein anderes – denn in ihrer reflexiven Tätigkeit sind die Ich-Bewusstseine einander ebenbürtig. Zur konsequenten Rettung müsste man dann eingestehen, dass das „implizit wirkliche“, eigentliche Bewusstsein Ich_1 gar nicht auf der Figurenebene auftaucht, sondern gänzlich dahinter steht, was jedoch wiederum alle Ichs des Romans auf gleiche Ebene stellen und keinem einen höheren Wirklichkeitsgehalt einräumen würde. Die gesetzte implizite Wirklichkeit, die eigentlich eine Bastion des Wahrhaftigen gegenüber dem Möglichen errichten sollte, entschwindet in die Transzendenz – es stellt sich die Frage, warum man überhaupt eine implizite Wirklichkeit setzt, um sie anschließend *ad absurdum* zu führen. Die gesetzte Wirklichkeit scheitert hier am literarischen Spiel der reinen Möglichkeiten.

Im reinen Möglichkeitserzählen der „neuen Romanform“ ist die Erhebung einer der Möglichkeiten zur Wirklichkeit weder nötig, noch angebracht. Durch ein Klammern an ein implizites Wirklichkeitskonzept ist *Gantenbein* nicht in den Griff zu bekommen, dies ist sogar hinderlich für das Verstehen des konjunktivischen Erzählgehalts: „Das Suchen der ‚Wirklichkeit’ des Romans scheitert an den Möglichkeiten des Erzählens.“[29]

Der konjunktivische Roman bedarf in seinem absoluten Möglichkeitsspiel überhaupt keiner impliziten Wirklichkeit. Den vermeintlich „implizit existenten“ Anteilen kommt keinesfalls mehr „Wirklichkeit“ zu als den vermeintlich „konjunktivischen“ Parts. Letztere sind nicht hierarchisch unterzuordnende Abbildungen der ersteren, sondern gleichwertige Varianten. An keiner Stelle wird in dem Roman den als „implizit wirklichen“ dargestellten Teilen eine höhere, „wirklichere“ Wertigkeit

[29] Gockel, das offen-artistische Erzählen, S. 8

zugestanden, sie stehen vielmehr kommentarlos neben den restlichen Varianten und sollten von jenen in ihrem Status nicht unterschieden werden – folglich sind sämtliche Anteile in einer konsequenten Interpretation von „konjunktivischer Natur“. Eine Untergliederung in Realteil und Möglichkeitsteil wäre somit willkürlich, auch wenn man im Ich-Erzähler als hervorbringende Größe eine übergeordnete Wirklichkeits-Instanz[30] implizieren könnte. Doch das cartesische *cogito ergo sum* ist nicht auf den Ich-Erzähler anzuwenden, ihm kommt nicht mehr Wirklichkeit zu als den anderen literarischen Figuren und Projektionen. Er taucht selbst nur als fiktionale Gestalt auf und ist den anderen in seinem kategorischen Naturell gleichgestellt. Der Ich-Erzähler ist der Geschichte und deren konjunktivischem Erzählgestus eingeschrieben: „‚Jede Geschichte ist eine Erfindung’, (...) ‚jedes Ich, das sich ausspricht, ist eine Rolle –’“[31]

Der Erzähler ist also selbst eine Rolle und im poetologischen Sinne dieses zitierten, mehrdeutigen Satzes ebenfalls fiktional, konjunktivisch und im Luhmannschen Verständnis kontingent. Auch wenn er die perspektivierende Position ist, aus welcher der Text heraus formuliert ist, ist er Teil des Textes wie auch der Geschichte und somit der Geschichte eingeschrieben: Er befindet sich bereits untrennbar innerhalb des Textes, innerhalb der Möglichkeitswelt. Auch der sprechende Ich-Erzähler wird gesprochen und erzählt: In der Konstellation des erzählten Erzählers ist es im eigentlichen Sinne letztlich die Geschichte selbst, die (sich) erzählt.

Gantenbein ist also aufgrund seiner konjunktivischen Erzählform ein Roman, der die implizite Wirklichkeit hintergeht. Will man das Spiel der Möglichkeiten verstehen, so ist es von grundlegender Bedeutung, in der Interpretation keine implizite Wirklichkeit als Bezugspunkt zu setzen, sondern die Möglichkeiten in ihrem Schwebezustand des rein Konjunktivischen nebeneinander stehen zu lassen und in ihrem gleichrangigen Wechselverhältnis zu bewerten. In der prismatischen, kalaidoskopischen Struktur[32] des Romans wird nicht eine implizite Wirklichkeit

---

[30] Als hervorbringende Instanz kann der Ich-Erzähler zwar in der Tat den restlichen Figuren übergeordnet werden, doch dies ist, wie im folgenden gezeigt wird, keine kategorische Überordnung im Sinne eines impliziten Wirklichkeitsgehalts. Der Ich-Erzähler steht vielleicht eine Stufe über – oder im *Gantenbein* hinter – der erzählten Welt und all ihren Figuren, doch ist er in seinem Erscheinen und Kommentieren genauso fiktionaler Natur. Er ist Teil seiner selbst formulierten Welt, oder mit anderen Worten: Er ist dieser Welt eingeschrieben, wenn auch als Schreiber.

[31] *Gantenbein*, S. 46

[32] Siehe Lubich: Max Frisch, S. 87.

aufgefächert, sondern im eigentlichen Sinne die Thematik, die keiner impliziten Wirklichkeit bedarf.

Die Wirklichkeitsmodelle als unhintergehbare Bezugspunkte, seien sie implizit oder textextern, sind Figurationen anderer, älterer Literaturmodelle, scheitern aber bei der strikt konjunktivischen Erzählung der „neuen Romanform“. Der Verzicht auf eine implizite Wirklichkeit darf hier aber nicht mit der Negierung einer zeichentheoretischen Wirklichkeits-Referentialität verwechselt werden. Die Wirklichkeit als transzendentale Möglichkeit, als Bedingung der Möglichkeit des Möglichen, soll nicht per se bestritten werden. Das Mögliche ist nur im Horizont des Wirklichen zu denken. Ein Wirklichkeitsbezug auf der Ebene des Leseaktes ist nicht zu leugnen, er ist notwendig, um überhaupt zu lesen und zu verstehen, um die Zeichen zu konkretisieren. Was hingegen negiert werden soll, ist im Falle des strikten konjunktivischen Erzählens die Text-implizite Wirklichkeit als innerliterarisch fixer Bezugspunkt. Die Wirklichkeit ist selbstverständlich auch beim stringent konjunktivischen Erzählen nach wie vor eine notwendige Voraussetzung der Möglichkeit, doch sie ist hier eine Bühne des Möglichen und nicht ein Akteur darauf.

Für das Verständnis des Themas und Ansatzpunktes dieser Arbeit ist es unumgänglich, die Möglichkeitserzählung losgelöst von einer impliziten Wirklichkeitssetzung zu denken. Die Eigenschaften des konjunktivischen Erzählens, dessen narrative Konstellation und die daraus resultierende poetologische Selbstreflexion werden in den folgenden Kapiteln untersucht werden. Am Exempel von *Mein Name sei Gantenbein* soll ein Verständnis des Möglichkeits-Erzählens und des von Aristoteles formulierten Status der Literatur als Möglichkeitswelt erarbeitet werden; anhand einer Geschichte der Möglichkeiten soll also die Möglichkeit einer Geschichte thematisiert werden – eine Geschichte, die kein „Sein“ kennt, sondern diesem ein „sei“ entgegenstellt, die die Realität mit dem Irrealis und Potentialis konfrontiert und die das Dasein einer innerliterarisch existenten Wirklichkeit letzten Endes mit einem finalen Satz annulliert: „Alles ist wie nicht geschehen ...“[33]

[33] *Gantenbein*, S. 313

2. Konjunktivisches Erzählen

2.1 Formen der Möglichkeit

In diesem Kapitel sollen drei Ebenen des Konjunktivischen voneinander differenziert werden: Das Konjunktivische als allgemeiner Zustand literarischer Welten, als Erzähltechnik und als Werkform.

1. „In knappen Worten gesagt, umfasst das Fiktionale eine Welt im Konjunktiv: Einerseits größer als die real erfahrbare Alltagswelt, weil sich ihr über das Existente hinaus auch das Vorstellbare erschließt, andererseits aber auch enger als diese, weil sie ‚die wirkliche Welt' nicht wiedergeben darf, sondern narratologischen und dramatischen Prämissen folgen muss."[34]

Fiktionale Welten tragen immer den Aspekt der Poiesis, der Herstellung möglicher Welten, und somit den Gestus der Möglichkeit in sich – sie sind per se „eine Welt im Konjunktiv". So sieht Niklas Luhmann nicht nur das Wesen, sondern auch den Sinn des Literarischen in der Offenbarung des Konjunktivischen der Welt oder, in der Terminologie seiner Theorie sozialer Systeme, in der Offenbarung der Welt-Kontingenz. Die literarische Welt bietet uns eine „mögliche Welt" und deutet im Umkehrschluss die Welt als Möglichkeit – als einen Entwurf, der weniger ein existierendes „Seiendes" als eher ein „Seinkönnen"[35] beinhaltet. Sie zeigt uns, dass alles immer auch anders sein könnte und dass die „aktuelle" Welt stets nur eine aktualisierte Möglichkeit unter vielen potentiellen, denkbaren Welten ist – so betrachtet der aus der Philosophie entliehene Ansatz der „möglichen Welten" per se jede Geschichte als eine Variante aus einem unendlichen Möglichkeitsspektrum derselben „Geschichts-Welt", als eine spezielle Auswahl aus einem Pool an Möglichkeiten.

Wie bereits die verwendete Terminologie signalisiert, liegt im Ansatz des Konjunktivischen ein Schnittpunkt zwischen der Fiktionalitätstheorie, der literarischen Systemtheorie und der Theorie möglicher Welten. Erstere behandelt das

[34] Corinna Müller: Vom Stummfilm zum Tonfilm, München 2003, S. 15

[35] Vergleiche Jürgen H. Petersen: Wirklichkeit, Möglichkeit und Fiktion in Max Frischs Roman *Mein Name sei Gantenbein*, in: Gerhard P. Knapp (Hrsg.): Max Frisch. Aspekte des Prosawerks, Bern 1978 (Studien zum Werk Max Frischs Band 1), S. 145

Verhältnis zwischen möglichen Welten und der Realität, Luhmanns Systemtheorie verschiebt hingegen den Status der Wirklichkeit in Richtung einer kontingenten Möglichkeit, während die philosophische *possible worlds*-Theorie[36] die Möglichkeit tendenziell in den Betrachtungsraum des Wirklichen rückt. Sie alle setzen also ihren Akzent auf eine Welt der Möglichkeiten, sei es in Bezug auf die reale Welt des Lesers oder in Bezug auf die fiktionale Welt.

Insofern ist es relativ unstrittig, dass Literatur sich im allgemeinen Sinne durch eine generell konjunktivische Natur auszeichnet, dass sie einen „ontologischen Status" der Möglichkeit besitzt und – nach rezeptionsästhetischem Modell – eine Kommunikation zwischen Text und Leser unter dem Vorzeichen des „Als-Ob" herstellt. Literarisches Erzählen besitzt demnach generell ein konjunktivisches Naturell.

2. Im engeren Sinne ist das konjunktivische Erzählen eine Erzähl*technik*[37]. Sie ist ein narratives Werkzeug – und, wie sich zeigen wird, auch ein selbstreflexiver Inhalt – das nicht eine „fiktionale Sicherheit" vermittelt, sondern eine solche narrative Eindeutigkeit unterwandert und die implizite Wirklichkeit durch die Akzentuierung des Möglichkeits-Charakters verschleiert oder sogar ganz außer Kraft setzt.

Die konjunktivische Erzähltechnik basiert somit auf einer Verunsicherung des Lesers, indem er über die implizit wahren Umstände im Unklaren gelassen wird. Eine Ein-Deutigkeit wird durch eine Viel-Deutigkeit verhindert, da die Umstände der fiktionalen Situation nicht mehr streng, sondern bewusst lose festgelegt sind und insofern in mehrerer Hinsicht gedeutet werden können. Ein konjunktivisches Erzählen ist immer ein Spiel mit dem Leser und seinem Konkretisierungsprozess im Leseakt, indem ihm mehrere Möglichkeiten unterbreitet werden und er zwischen einer (Ver-)Störung (durch die mangelnde Eindeutigkeit) und einer Ausweitung seiner Verfügungsgewalt (durch die Vielheit der Konkretisierungsmöglichkeiten) im Ungewissen gehalten wird. Die konjunktivische Erzähltechnik zielt folglich in erster Linie auf die Verunsicherung der Leserposition ab, sie zeichnet sich also durch eine Schwebesituation der Verunklärung und einer dadurch bedingten Offenheit der Konkretisierung aus.

---

[36] Heute am prominentesten vertreten von David Lewis: ders.: On the Plurality of Worlds, Malden 1986.

[37] Das Ineinanderfallen von literarischem Zustand und Erzähltechnik im Konjunktivischen ist ein Paradebeispiel der Vereinigung der aristotelischen Modelle von ars und technē.

Ein populäres Beispiel für diese narrative Technik ist das Erzählspiel, dem Günter Grass seine Leser aussetzt: So entwirft der Erzähler Pilenz in *Katz und Maus* unter dem Deckmantel der unklaren Erinnerung von Anfang an mehrere Versionen des Leitmotivs und variiert diese fortlaufend in der Novelle, ohne sich jemals definitiv auf eine Variante festzulegen: „(...) jedenfalls sprang sie [die Katze] Mahlke an die Gurgel; oder einer von uns griff die Katze und setzte sie Mahlke an den Hals; oder ich, mit wie ohne Zahnschmerz, packte die Katze, zeigte ihr Mahlkes Maus (...)“[38]
Auch Oskar Matzerath spielt im Erzählprozess der *Blechtrommel* mit der Verschleierung der erzählten Wirklichkeit, indem er offen mehrere Möglichkeiten nebeneinander stellt, zum Beispiel im Falle des Flucht-Mythos seines Großvaters:

> „Man hat die Leiche meines Großvaters nie gefunden. Ich, der ich fest daran glaube, daß er unter dem Floß seinen Tod schaffte, muß mich, um glaubwürdig zu bleiben, hier dennoch bequemen, all die Versionen wunderbarer Rettungen wiederzugeben.“[39]

Das Beispiel aus der *Blechtrommel* zeigt die Nähe des konjunktivischen Erzählens zum unzuverlässigen Erzählen[40] auf, das in der Tat als artverwandte Erzähltechnik nach analogem Muster betrachtet werden kann. Beide sind Formen des multiperspektivischen Erzählens, die mit dem Wirklichkeitsgehalt der einzelnen Perspektiven spielen, dadurch die Eindeutigkeit des Erzählten unterlaufen und die Leserposition ins Wanken bringen.[41] Tatsächlich führt die geplante Unsicherheit der

---

[38] Günter Grass: Katz und Maus, München [12]2002, S. 6
[39] Günter Grass: Die Blechtrommel, München [11]2001, S. 37
[40] Das Modell des unzuverlässigen Erzählens wurde von Wayne C. Booth geprägt. Vergleiche Wayne C. Booth: Die Rhetorik der Erzählkunst, Heidelberg 1974.
[41] Ein unzuverlässiger Erzähler bewirkt die Verunsicherung der Leserposition, indem die autoritäre Ein-Deutigkeit des schwarz auf weiß dastehenden Wortes durch die Unglaubwürdigkeit des Sprechers unterlaufen wird und dem Leser, der auf das Wort des Erzählers angewiesen ist, buchstäblich die literarische Wirklichkeit entzogen wird. Doch auch hier kann dieses Erzähl-Spiel nur aufgehen, wenn dem Leser nicht nur eine Variante angeboten wird. Dies erfolgt im Fall des unzuverlässigen Erzählers zumeist weniger explizit als implizit: Anstatt mehrere Variationen eines Ereignisses nebeneinander zu setzen, zeichnet sich die Variation des unzuverlässigen Erzählens durch eine Multiperspektivik der Erzählerstimmen aus: Für das Gelingen dieser Erzählsituation ist es wesentlich, dass der Leser die Unglaubwürdigkeit durchschaut, und somit muss dem Wort des lügnerischen Erzählers ein alternativer Gegenpol gesetzt werden, üblicherweise in Form einer zweiten Erzählinstanz. Die Konstellation des konjunktivischen und unzuverlässigen Erzählens ist also analog: Beide Techniken schaffen unter der Verwendung mehrerer Perspektiven – seien es Erzähl-Perspektiven, seien es Perspektiven auf mögliche Variationen einer Situation – eine Verunklärung der Leserposition, schaffen eine rationale Distanz zwischen Leser und Erzähltem, fordern dessen Eigen-Aktivität auf, um die „eigentliche“ Geschichte zu durchschauen, und thematisieren in sich den Erzählprozess:

> „Der Autor lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers auf den Erzählvorgang, indem er die Erzähler zweifelhaft macht, außer dem Was wird auch das Wie des Erzählens thematisch. Somit dienen die Erzähler bei Grass auch der Bewußtmachung des Erzählens, das immer ‚fragwürdig’ ist; sie haben enthüllende statt verschleiernde Funktion.“

Textwelt den Rezipienten in das Leser-Dilemma, das Richard Egger[42] als rezeptionsästhetisches Grundmodell für die Romane Max Frischs herausarbeitet – allerdings macht Egger dieses Schema lediglich an der Identifikation des Lesers mit einer Figur fest und geriet demzufolge in der Anwendung auf *Gantenbein* mit seiner Argumentation ins Wanken. Dabei trifft Eggers Modell des Leser-Dilemmas in bezeichnender Weise auf diesen Roman zu, jedoch nicht über ein Identifikationsmodell, das bei *Gantenbein* nur bedingt angebracht werden kann und auch gar nicht nötig ist, sondern über die allgemeine Erzählform des Konjunktivischen, die zur Zwickmühle für den Rezipienten wird.

3. Im engsten Sinne ist mit dem Thema dieser Arbeit ein *explizit* konjunktivisches Erzählen gemeint, das sich in der Struktur, dem Erzähl-Gestus, der Form und dem Inhalt eines Textes abspielt. Durch ein konjunktivisches Schreiben werden nicht nur Abschnitte des Textes umfasst, sondern das gesamte Werk entwickelt in seiner spezifischen Verfasstheit konjunktivischen Charakter.
Diese explizite Form umfasst also die Ebene eines Gesamtwerks, das die eigene Möglichkeitsstruktur offen und selbstreferentiell ausstellt. Solche Texte zeichnen sich üblicherweise durch die Variation eines immerselben Musters – einer schematisch gleichbleibenden Grundgeschichte – mittels mehrerer Möglichkeitsstränge aus, die episodisch nebeneinandergestellt werden. In diesen Texten zeigt sich die Natur des konjunktivischen Erzählens am deutlichsten, weshalb in dieser Arbeit das Allgemeine des konjunktivischen Erzählens am Speziellen des expliziten Möglichkeits-Werks dargestellt werden soll.
Die konjunktivische Werksform erlebte ihre Blüte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und ist in ihrem Aufkommen nicht ohne die experimentelle Erzählbewegung der modernen Literatur, insbesondere im französischen *nouveau roman*, zu denken, worauf Richard Egger mit seiner Umschreibung von *Mein Name sei Gantenbein* als „neue Romanform“[43] deutlich verweist. Dieser Roman von Max Frisch thematisiert ausgeprägt die Möglichkeit, insbesondere in Hinsicht auf das Erzählen, bildet dies in seiner Form ab und hält die Möglichkeitserzählung spielerisch, aber konsequent durch. *Mein Name sei Gantenbein* eignet sich aus

---

Günter Grass in: Volker Neuhaus (Hg.): Günter Grass: Werkausgabe in zehn Bänden, Darmstadt und Neuwied 1987, Bd. X, S. 185
[42] Vergleiche Egger: Der Leser im Dilemma
[43] Vergleiche ebd.

diesem Grund wie kaum ein anderer deutschsprachiger Roman, um die Charakteristika des konjunktivischen Erzählens plastisch darzustellen.

2.2 Charakteristika und Textstrategien konjunktivischen Erzählens

2.2.1 *possible worlds*

Das konjunktivische Erzählen ist eine Abwendung von der linearen Narration. Nun setzt jede Narration *histoire* und *discours*[44] zueinander ins Verhältnis, also die chronologische Abfolge einer Fabel[45] und deren nicht zwangsläufig chronologische Umsetzung in der Erzählung. Eine Abweichung vom stringent chronologischen Linearismus ist insofern auch in der klassischen Erzählweise keine Besonderheit – das Kennzeichen des Konjunktivischen liegt vielmehr darin, dass die *Linearität der Fabel* an sich aufgesprengt wird. Die Handlung bleibt nicht mehr eine einheitliche Konstante, sondern tritt pluralisiert in Wandlungen und Variationen auf. Eine Absolutheit der Handlung, eine zwingende Geltung der Fabel als Fundament für den Leser existiert nicht mehr; vielmehr ist die eigentliche Handlung der konjunktivischen Erzählung weniger auf der Ebene der Geschichte zu suchen, sondern spielt sich eher *zwischen* den Varianten ab. Nach der literarischen *possible worlds*-Theorie ist die eigentliche „Handlung" „daher das Ergebnis von Konflikten zwischen den verschiedenen möglichen Welten bzw. Figurendomänen"[46]. Die variierenden Handlungsstränge desselben Grundmusters werden also geradezu zu „Akteuren", aus deren Konflikt der Reiz der Möglichkeitsgeschichte hervorgeht – die Erzähltechnik avanciert zum eigentlichen Protagonist. Wenn die Variation der Fabel zur eigentlichen „Handlung" auf sekundärer Ebene wird, dann wird das Erzählen zugleich zum Inhalt des Erzählten.

---

[44] Verwendet nach Gerard Genette.

[45] Der Begriff der Fabel wurde im russischen Formalismus als Gegenbegriff zum „Plot" entworfen: Im Modell des Plots wird von einer linearen, einheitlichen Geschichte ausgegangen, während die Fabel eine Geschichte in möglichen Variationen umfasst.

[46] Hilary Dannenberg: Die Entwicklung von Theorien der Erzählstruktur und des Plot-Begriffs, in: Ansgar Nünning (Hg.): Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung, Trier 1998, S. 63.
Zur *possible worlds*-Theorie vergleiche auch Ruth Ronen: Possible worlds in literary theory, Camebridge 1994.

Das Erzählmodell möglicher Welten setzt als Leitschema die Interaktion zwischen *actuality* und *virtuality*: „Jedes Ereignis besteht aus einer Verzweigung, in der eine Handlung verwirklicht (d.h. *actual* oder auch *factual*) wird und die Alternativen virtuell (*virtual* oder *nonactual*) bleiben.“[47]
Der Text- und Handlungsabschnitt, den der Leser augenblicklich vor sich hat, tritt also aktuell in den Vordergrund, während die alternativen Möglichkeiten, die in anderen Textabschnitten umgesetzt werden, virtuell im Hintergrund verbleiben: „Das tatsächliche Ereignis ‚Remy saved Frankie from getting hit by a train' hat ein nichtaktualisiertes Gegenstück: ‚Frankie gets hit by a train'.“[48]

Jedes Handlungselement einer jeden Geschichte, ob linear oder nicht, gewinnt seine Bedeutung also aus dem Kontrast zu nicht eingetretenen, aber denkbaren Varianten[49]. Bei der konjunktivischen Erzählung spielt sich dieses Prinzip zwischen dem Vordergrund der Ereignisse und dem Hintergrund der Möglichkeit durch die Zurschaustellung der Möglichkeitsstruktur, die durch ihre überdeutliche Markierung konkret wird, in potenzierter Weise ab. Die Alternativen verbleiben nicht als abstrakte Elemente, aus deren Differenz zum Aktuellen sich – ähnlich wie beim Saussureschen Zeichenmodell – erst der Sinn ergibt, im vagen Horizont des Leseaktes, sondern werden deutlich markiert, werden dadurch plastisch und schweben als Damokles-Schwert über dem Leser. Denn durch die deutliche Markierung dient der virtuelle Möglichkeits-Raum nicht nur zur kontrastiven *Bedingung der Möglichkeit* der aktualisierten, erzählten Wirklichkeit, sondern er wird auch im Leseakt wird zu deren Teil. Mit anderen Worten: Der konjunktivische Hintergrund drängt sich in den „indikativischen“ Vordergrund, setzt sich zu diesem ins Verhältnis, erweitert ihn und stört ihn zugleich, weil der Vordergrund keine Alleingültigkeit mehr besitzt. Die erzählte Wirklichkeit erhält nicht allein im Kontrast zu ihrem virtuellen Gegenstück ihre Sinnfestlegung – stattdessen unterläuft das explizit konjunktivische Erzählen dieses Konzept mit demselben Schritt, da der

[47] ebd.
[48] ebd.
[49] Allerdings ist nicht nur das Virtuelle die notwendige Bedingung, vor deren Hintergrund sich das Aktuelle erst kontrastiv abzeichnet; vielmehr bedingen sich das Virtuelle und das Aktuelle gegenseitig: Denn ohne die prinzipielle Schilderung des Aktuellen wäre verständlicherweise das Virtuelle nicht denkbar. Vereinfacht ausgedrückt: Der geschriebene Text konkretisiert sich durch das Nicht-Geschriebene, durch die Leerstelle, doch andersherum wäre die Leerstelle des virtuellen Möglichkeitsraums nicht zugänglich, wenn es den geschriebenen Text nicht gäbe. Wirklichkeit und Möglichkeit sind wechselseitig transzendental.

virtuelle Hintergrund durch seine bloße, überdeutliche Präsenz die Gültigkeit des aktualisierten Geschehens im Vordergrund mit Zweifeln versieht, weil er jedes *aktuelle* Ereignis als *potentiell virtuelles* ausschildert. Umgekehrt wird die virtuelle Alternative in der expliziten Möglichkeitserzählung zumindest an einer Textstelle realisiert und besitzt deshalb nicht mehr den Status des rein Virtuellen, da die Hintergrundmöglichkeit in mindestens einem Abschnitt des Werks de facto zur vordergründigen Wirklichkeit wird. Die Alternative konstituiert nicht mehr nur gemäß dem analogen Saussureschen Negations- und Kontrastprozess den Sinn des Zeichens, da die bloße Anwesenheit einer konkretgemachten Alternative die getroffene Wahl selbst zur Alternative werden lässt: zu einer Möglichkeit unter vielen, die im Licht der Wahlmöglichkeiten nicht mehr eine absolute Geltung besitzt (Frankie wurde nicht mehr zwangsläufig vor dem Zug gerettet, weil er an anderer Stelle des Textes überfahren wurde). Eine essentielle Eigenschaft des konjunktivischen Erzählens ist also die *Störung* des Erzählten.

2.2.2 Die Störung und der Widerspruch

2.2.2a Zer-Störung der Einheitlichkeit, Ver-Störung des Lesers

Der Aspekt der Störung und Ver-Störung des Lesers zeigt sich insbesondere auf der Ebene der Fabelbildung. Der konjunktivische Übergang zu einem anderen Möglichkeitsstrang oder gar das direkte Nebeneinanderstellen zweier alternativer Erzählstränge (durch „zweigleisiges Erzählen“) ist eine Störung im Aufbau der Geschichte. Eine an sich konsistente Fabel wird plötzlich einem Umbruch ausgeliefert; die Konsistenz wird aufgesplittert, der Status der impliziten Wirklichkeit geht in den Status der impliziten Möglichkeit über. Die Handlungsfortführung wird unterbrochen, um etwas bereits Geschehenes unter neuem Vorzeichen zu rekapitulieren. Anstatt also den Fabelabschnitt weiter zu entfalten, wird er in Variationen vervielfältigt und neben seine Alternativen gestellt. Die Folge ist eine Irritation des Lesers, der die Geschichte und ihren Handlungsverlauf aufgrund des Umbruchs neu sortieren muss und im allgemeinen Sinne den bisherigen und jeden weiteren Handlungsablauf des konjunktivischen Werks mit Zweifel versehen muss.

Da die Fabel selbst in ihrer Stabilität angegriffen wurde, lässt sich das Werk nicht mehr in einem rein fabel-beherrschten Zugang lesen. Auf der puren Ebene der Fabel lassen sich die Ereignisse nicht mehr eindeutig zuordnen, wodurch die Sicherheit eines singulären Erzählstranges und einer in sich geschlossenen Kausalitätskette sich nicht mehr gewährleisten lässt, denn nun ist nicht mehr nur alleine der Ausgang der Fabel ungewiss, auch ihr bisheriger Aufbau sowie der aktuell präsente Leseabschnitt werden unsicher.

Um der Störung Herr zu werden, ist der Leser gezwungen, ein Erklärungsmodell für das Umbruchphänomen zu finden. Viele konjunktivische Geschichten bieten tatsächlich solch eine Erklärung innerhalb der Fabel in Form einer gesetzten impliziten Wirklichkeit an: So enthüllt sich häufig ein Möglichkeitsabschnitt als Traum oder Vorstellung einer Hauptfigur, oftmals des homodiegetischen Erzählers, wodurch der „wache" Erzählstrang durch die Bresche des Erwachens eindeutig als implizit wirklich ausgeschildert wird.

Konsequent konjunktivisch erzählende Werke wie *Mein Name sei Gantenbein* machen es dem Leser hingegen weniger einfach, setzen keine eindeutige implizite Wirklichkeit und überantworten die Auslegung dem Leser – die Bresche des „Erwachen[s] (als wäre alles nicht geschehen!) erweist sich als Trug"[50]. Aufgrund einer nicht innerhalb der Fabel zu bewältigenden Störung muss der Leser die Fabel verlassen, er muss vom Phäno- in den Genotext springen und wird dadurch nahezu gezwungen, über die Form des Werks und über die Verhältnisse zwischen den alternativen Erzählsträngen zu reflektieren. Die Fabel besitzt im konjunktivischen Erzählen also keine Zentralstellung mehr; in zunehmendem Maße wird die Form der Erzählweise zum gleichwertigen Inhalt.

Darüber hinaus stellt – auf das Drama bezogen – das konjunktivische Erzählen einen Bruch mit den aristotelischen Einheiten von Ort, Zeit und Handlung[51] dar, und zwar in völlig neuer Hinsicht: Während ein „klassischer" Bruch mit den Einheiten darin besteht, nicht mehr durch eine fokussierende Reduktion der Umstände eine Konzentration auf die Kernsituation zu erzwingen, bedeutet das konjunktivische Erzählen – selbst bei einer sehr stark ausdifferenzierten Reduzierung – eine

[50] *Gantenbein*, S. 307

[51] Vergleiche Lewis: On the Pluralitiy of Worlds, S. 2: "[T]here are no spatiotemporal relations at all between things that belong to different [possible] worlds:"

*Zers*törung der Einheitlichkeit, denn die Möglichkeitsstruktur ist schwerlich mit einem singulären Raum-Zeit-Gefüge vereinbar. Des Weiteren wurde die Fabel wie beschrieben prismatisch aufgebrochen und in Variation vervielfältigt.
Die Einheiten können jedoch innerhalb der vereinzelten Erzählstränge, also in den singulären, fragmentierten Episoden, bewahrt bleiben. Darüber hinaus kreisen üblicherweise alle alternativen Erzählstränge um dieselbe Grundsituation, was wiederum für eine Art der einheitlichen Handlung trotz ihrer vielheitlichen Ausdifferenzierung spricht. In dieser Gleichzeitigkeit zeigt sich der für das konjunktivische Erzählen typische Doppelcharakter.

Die Störung des Handlungsaufbaus, die Zer-Störung der Einheitlichkeit wie auch der Wirklichkeitsgarantie bewirken eine Ver-Störung des Lesers. Da der feste Untergrund einer gesicherten Realität, auf die sich der Leser üblicherweise stützen kann, ihm entzogen wird, erhält die Erzählung trotz aller Präzision und Detailfülle selbst in einer hochgradig ausdifferenzierten Beschreibung noch ein hohes Maß an Unbestimmtheit: Der für das konjunktivische Erzählen typische Schwebezustand zwischen Sicherheit und *Un*sicherheit, zwischen Festlegung und Unfestgelegtheit kommt hierbei zum Ausdruck.
Dies soll mit einem Rückgriff auf das *actual/virtual*-Konzept der *possible worlds*-Theorie verdeutlicht werden: Beim Leseakt möglicher Welten stehen sich der aktuell gelesene Text im Vordergrund und die virtuellen, alternativen Ereignisse im Hintergrund des Denkens gegenüber, wobei sich im Spezialfall des konjunktivischen Erzählens der Hintergrund wie beschrieben aufgrund seiner Überdeutlichkeit in den Vordergrund drängt und mit diesem in ein Wechselverhältnis tritt.
So präzise und ausführlich die Ereignisse auch beschrieben und festgelegt werden, allein durch die Anwesenheit der Alternative – allein durch die Exerzierung des Anders-Sein-Könnens werden selbst die festgelegtesten Ereignisse in die Vagheit überführt. Im Leseprozess manifestiert sich also gleichzeitig ein hohes Maß an Festlegung (durch den präsenten Textabschnitt) sowie eine generelle Offenheit (da alles Seiende nur potentiell stattfindet und keine Absolutheit eines Ereignisses gewährt ist). Der spezifische Textabschnitt zeigt eine spezielle Auswahl aus dem

Pool der Möglichkeiten, doch die Geschichte im Ganzen zeigt den Pool in seiner Offenheit an Information[52].

Konjunktivisch zu erzählen ist folglich ein Unterfangen der Bestimmung des Unbestimmten (der Auswahl und Aktualisierung eines möglichen Ereignisses aus dem Pool der Möglichkeiten) und zugleich der Offenlegung der Unbestimmtheit des Bestimmten (auch das aktualisierte Ereignis, das gerade im Vordergrund steht, ist lediglich eine Möglichkeit); es ist ein Pendeln im Leseakt zwischen dem definit Bezeichneten und der generellen Unfestgelegtheit. Dies soll im Folgenden anhand einer Textanalyse von *Gantenbein* demonstriert werden.

2.2.2b Analyse: Die *ausgesprochene* Unsicherheit

Das doppelte Spiel aus Bestimmung und Unbestimmtheit ist ein wesentlicher Aspekt in *Mein Name sei Gantenbein* und wird bezeichnenderweise bereits in den ersten Abschnitten unterschwellig thematisiert. Mit den Worten „Die dabei gewesen sind"[53] beginnt der Roman und stellt als erstes Wort einen definiten Artikel voran, der im Sinnzusammenhang des Satzes in höchstem Maße unbestimmt ist. Der bestimmte Artikel bezieht sich nicht auf eine für den Leser plastische Größe, wodurch sich ein bestimmter Artikel im Allgemeinen auszeichnet, sondern umschreibt hier eine vage Gruppe, die im gesamten Werk keine greifbare Gestalt annimmt.

Auch in den fortlaufenden Sätzen dieser ersten Seite wird zunächst keine Figur benannt, stattdessen bezeichnen unbestimmte Wendungen („ihn", „er", „man", „jemand", „sich zu andern", „sie", etc.[54]) die Protagonisten. Erst am Ende des ersten Abschnittes tritt der Ich-Erzähler aus dem Schleier der Unbestimmtheit, doch auch diese adressierbare Instanz entzieht sich den ganzen Roman über der eindeutigen Bestimmbarkeit und diffamiert die Bezugsquelle seines Erzählbeginns als aus zweiter Hand: Seine Wendungen implizieren, dass er als Erzähler selbst bei dem Geschehen nicht mit dabei war („Die dabei gewesen sind (...) sagen, dass (...)",

[52] Vergleiche das Informations-Modell von Claude Shannon und Warren Weaver, das den Informationsgehalt als Wahrscheinlichkeit der Auswahl aus einem Pool an Möglichkeiten definiert. Warren Weaver: „Recent Contributions to the Mathematical Theory of Communication", in: Claude Shannon, Warren Weaver: The Mathematical Theory of Communication, Urbana 1971

[53] *Gantenbein*, S. 5

[54] ebd.

„Jemand will sich gewundert haben“, „Alle sagen, er habe (...)“[55]); der Wahrheitsgehalt ist also prinzipiell unsicher und wird mit dem Kommentar „ich kann es mir nicht vorstellen“[56] offensichtlich in Frage gestellt. Jener Nicht-Vorstellbarkeit setzt der Erzähler nun die leitmotivische Wendung „Ich stelle mir vor:“[57] entgegen und offenbart das Folgende als Gedankenspiel, als reine Möglichkeit. Erst jetzt, im Raum der Möglichkeit, tauchen die ersten definiten Charaktere des Werks auf, doch auch ihre Nennung vollzieht sich bezeichnenderweise im Rahmen einer wortwörtlich *ausgesprochenen* Vagheit:

> „So könnte das Ende von Enderlin sein.
> Oder von Gantenbein?
> Eher von Enderlin.“[58]

Zwei der zentralen Figuren werden hierin benannt und vorgeführt, doch nicht festgelegt: Die Sätze sind offensichtlich konjunktivisch („könnte“), unvollständig in ihrer elliptischen Verkürzung, sie sind vage („eher“), fragend statt aussagend und kennzeichnen somit gerade *in* der Benennung die wesenseigene Unsicherheit. Die Benannten werden zwar bezeichnet, aber gerade durch ihre Alternierung werden sie nicht final festgelegt: Der Erzähler macht mit der Benennung ein Angebot, doch die Namen werden für den Leser nicht greifbar, da keine feste Zuordnung zu einem Individuum und seinem Schicksal vorgegeben, sondern vielmehr die Austauschbarkeit und Unsicherheit demonstriert wird. Erschwerend kommt hinzu, dass die Figurenbetitelungen ‚Gantenbein’ und ‚Enderlin’ an dieser Stelle bloß textuell gesetzt sind, die Figuren aber im eigentlichen Sinne nicht eingeführt werden: Ein Erstleser kann an dieser Stelle nicht wissen, wer Gantenbein oder Enderlin ist und warum der Tod eher zu Enderlin passt. Mit den Worten des Erzählers: „Ich durchschaue das Spiel. Wörter auszusprechen, bevor sie noch etwas Persönlich-Geschichtliches bedeuten (...).“[59]

Der Text offeriert an dieser Stelle also einen Gestus des Zeigens, dem zugleich das Nicht-Zeigen immanent ist: Er zeigt die Namen Enderlin und Gantenbein, doch er zeigt nicht, *was* beziehungsweise *wer* sich dahinter verbirgt.

---

[55] ebd.
[56] ebd., S. 6
[57] ebd.
[58] ebd.
[59] ebd., S.61

Zu der Vielschichtigkeit des Textes gehört die Ironie, dass trotz aller Undefiniertheit an dieser Stelle auf einer zweiten Leseebene dennoch eine zentrale Information preisgegeben wird: Durch die Alternierung werden Gantenbein und Enderlin als Gegenfiguren – oder besser: Gegenmodelle – gekennzeichnet.[60]
Ein weiteres Wesensmerkmal dieses konjunktivischen Textes soll anhand dieser dichten Schlüsselszene vorweggenommen werden. In den wenigen einleitenden Sätzen liegt bereits die Grundstruktur des Werks verborgen; ein bleibendes, konstantes Muster (hier: der Tod der Figur) wird mit wechselnden Figuren besetzt. Die „strukturale Matrix"[61] bleibt konstant, aber ihre Besetzung ist variabel.

Der Text operiert folglich mit einem Spiel des Zeigens und des Nicht-Zeigens *gerade im* Zeigegestus. Die Klimax dieses Schemas ist erreicht, wenn am Ende der Geschichte alles Geschriebene mit einem Satz angezweifelt oder sogar revidiert wird: „Alles ist wie nicht geschehen ..."[62] Die drei Punkte als zeichenhafte Signalisierung der Auslassung und der Leerstelle unterstreichen die Geste trefflich: eine Bezeichnung des Unbezeichneten, ein Zeigen des Nicht-Zeigens[63].

Die Widerspruchsstruktur ist dem Roman *Mein Name sei Gantenbein* grundeigen und nicht nur durch die strukturelle Form des Werks gegeben, sondern auch motivisch fest in ihm verankert. Schon die titelgebende Figur des Gantenbein vereint über den leitmotivisch variierten Topos des sehenden Blinden in sich die Aporie zwischen Sehen und Nicht-Sehen-Können. Das Spiel zwischen Identifikation und Distanzierung des Erzählers mit den Protagonisten und der dadurch gegebenen wechselnden Fokussierung von Innensicht und Außensicht – die ebenfalls inhaltlich thematisiert wird (zum Beispiel „Lila von außen"; *Gantenbein*, S. 273) – betont diesen Sachverhalt.

---

[60] Wie Gockel es zugespitzt formuliert, sind die beiden Protagonisten sogar nicht einmal Gegenfiguren, sondern „mögliche Figurationen des im Aufbau der Figur angelegten Widerspruchs". (Gockel: Das offen-artistische Erzählen, S. 16)
[61] Der Begriff „strukturale Matrix" (in Anlehnung an Michael Riffaterre) bezeichnet eine Variation gleichbedeutender Aussagen als Spielarten ein und derselben Struktur. Vergleiche Yasmin Hoffmann: Elfriede Jelinek. Sprach- und Kulturkritik im Erzählwerk, Opladen/Wiesbaden 1999 (Kulturwissenschaftliche Studien zur deutschen Literatur), S. 11
Im Kapitel 2.2.5.4 der vorliegenden Arbeit wird näher auf die strukturale Matrix eingegangen werden.
[62] *Gantenbein*, S. 313
[63] Vergleiche den berühmten Gedankenstrich und die bereits titelgebende Punktierung in Kleists *Marquise von O...*

Der Begriff der *Widerspruchsstruktur*[64] umschreibt ein wesentliches Merkmal der konjunktivischen Narration: ein Erzählen, das von der Unvereinbarkeit zweier sich ausschließender Alternativen nicht im Sinne eines logischen Bruchs an den eigenen Zusammenbruch geführt wird, sondern vielmehr jene Unvereinbarkeit als positiven Ausgangspunkt der Narration setzen kann, da im Möglichkeitsraum das Unvereinbare vereinbar ist. Zu diesem typischen Widerspruchscharakter, den Manfred Schmeling auf Antonymien und Paradoxien auf der Plotebene beschränkt, sollte literaturphilosophisch auch das ausgeprägte Doppelspiel zwischen Festlegung und Unfestgelegtheit im konjunktivischen Erzählen gezählt werden. Auf Schmelings Begriffe *Widerspruchsstruktur*, *Wiederholungsstruktur* und *Möglichkeitsstruktur* wird in den Kapiteln 2.2.5.2 bis 2.2.5.4 näher eingegangen werden.

Die Widerspruchsstruktur verlagert die werkseigene Konfliktsituation tendenziell auf die Leserebene, was zum Effekt des *Leser-Dilemmas* führt, den Egger in seiner Arbeit beschreibt.[65] Bezogen auf den Aspekt der Festlegung bei gleichzeitiger Unfestlegbarkeit wird dieser Verquickungsprozess in der Text-Leser-Situation besonders plastisch: Einerseits leitet der Text die Lektüre an, andererseits ist die im Übermaß forcierte Offenheit und Paradoxie der Textangebote nur durch die *externe* Leistung des Rezipienten lösbar – also durch eine Leistung, die er von außen in das Werk hineinträgt. Der konkrete Text dirigiert den Leser, die Unbestimmtheit (und Widersprüchlichkeit) delegiert die Konkretisierung nach Isers Theorie[66] jedoch *an* den Leser. Der Rezipient wird somit selbst in eine Position der Widersprüchlichkeit gerückt, die aporetische Werksstruktur bindet ihn in die eigene Konstellation mit ein. Der wirkungsästhetische Effekt dieser Textstrategie aus Einbindung bei gleichzeitiger Distanzierung ist durchaus mit dem Brechtschen Verfremdungseffekt vergleichbar: Der Leser kann sich auf den Text nur einlassen und seine textuelle Anleitung nur dann akzeptieren, wenn er ihn aus einer intellektuellen, reflektierenden Distanz heraus liest und damit dessen Widersprüchlichkeit löst. Ein angemessenes Lesen des konjunktivischen Werks ist folglich ohne eine Reflexion *über* das Werk

---

[64] Vergleiche Manfred Schmeling: Semantische Isotopien als Konstituenten des Thematisierungsprozesses in nicht-linearen Erzähltexten. Am Beispiel von Kafkas „Der Bau“ (1928), in: Eberhard Lämmert (Hrsg.): Erzählforschung. Ein Symposium. Stuttgart 1982, S. 162

[65] Richard Egger: Der Leser im Dilemma. Egger bezieht das Leser-Dilemma allerdings im Gegensatz zu dieser Arbeit ausschließlich auf ein Doppelspiel aus Identifikation und Entzug der Identifizierbarkeit.

[66] Vergleiche Wolfgang Iser, Der Akt des Lesens

kaum möglich, was wiederum das enorme selbstreflexive Potential der konjunktivischen Erzählsituation ausmacht.

2.2.3 Identität der Geschichte

Dass die Identitätsproblematik ein zentrales Thema in den Werken Max Frischs ist, dürfte unbestritten sein, und auch in *Mein Name sei Gantenbein* vollzieht sich ein Spiel aus der Postulierung und Brechung von Identität (insbesondere im Agieren des Erzählers). Dank der konjunktivischen Form des Romans geschieht diese Identitätsbrechung nicht nur inhaltlich, sondern auch formal, denn – so der Ansatz dieser Arbeit – eine wesentliche Eigenschaft des konjunktivischen Erzählens ist die Brechung der *Identität der Geschichte*.

Die im Roman vollzogene Brechung der aristotelischen Einheit der Handlung wurde bereits beschrieben: Die an sich einheitliche Grundkonstellation auf Fabel-Ebene wird prismatisch aufgesplittert und in eine pluralistische Form überführt. Mit einem auf die Handlung zentrierten Blick lässt sich keine Identität der Geschichte mehr feststellen, da jedem Zustand eine ihn brechende und mit ihm nicht vereinbare Alternative gegenübersteht. Eine auf die Geschichte bezogene Identitätszusprechung kann im eigentlichen Sinne nicht vollzogen werden, da sie konjunktivisch-ungefestigt organisiert ist und in sich niemals fest, niemals abgeschlossen ist. In diesem Sinne findet niemals eine abgeschlossene *narrative* Identität, sondern ein andauernder, zirkelhafter Identitäts(findungs- und zerstörungs-)prozess statt, was wiederum die für Frisch charakteristische Thematik der Identitätssuche bestätigt. Die Einheitlichkeit einer klassisch linearen Identität der Geschichte wird also in eine offene *Prozessualität* übergeleitet. Diese Erkenntnis dürfte einige der zentralen Fragen beantworten, die die *Gantenbein*-Rezeption[67] immer wieder bewegten: Geschieht im Sinne einer Handlung *überhaupt etwas* in diesem Werk, wenn dieses die eigenen Ereignisse immer wieder zurücknimmt und jedes Geschehen zuletzt mit einem „Alles ist wie nicht geschehen ...“[68] potentiell negiert? Findet ein Fortgang im Sinne einer definitiven Handlungsentwicklung statt, die sich vielleicht nicht auf der

[67] Vergleiche Gockel, Das offen-artistische Erzählen, vor allem auf S. 34
[68] *Gantenbein*, S. 313

Plotebene, aber auf einer Motivebene legitimieren lässt?[69] Lässt die Spiegelstruktur[70] des Werks eine Wandlung des Ausgangsbildes zu oder gelingt es dem Erzähler letzten Endes doch, „abzuschwimmen ohne Geschichte“[71]?

Die Antwort dieser Arbeit auf derlei Fragen lautet also, dass ein Prozess *innerhalb der Handlung* eine untergeordnete Rolle spielt, da eine *Prozessualität der Geschichte an sich* im Mittelpunkt steht. Die Hauptaspekte jener Prozessualität bestehen einerseits aus der Wandlung der Geschichte[72] und andererseits aus der Abbildung des Erzählvorgangs (in diesem Sinne auch die kumulative Prozessualität des Erzählens), was die Figur Baucis in Analogie zum Experimentalfilm exemplifiziert:

> „‚Ein Film', sagt sie, ‚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 – '“[73]

Soll in einem „rettenden“ Versuch die Identität gewahrt bleiben, so muss dieser Identitätsansatz in erweitertem Sinne gedacht werden und von einem übergeordneten Standpunkt aus erfolgen: Nicht die vielfach gebrochene Geschichte kann eine Einheitlichkeit liefern; vielmehr lässt sich eine *thematische* Identität in Bezug auf die invariable Grundkonstellation, die strukturale Matrix der Einzelhandlungen, formulieren – wie auch eine *Identität der Prozessualität*.

Es bleibt die Aufgabe, die Brechungsstrategien der Geschichten-Identität sowie die daraus hervorgehende Selbstverwandlung der Geschichte zu schildern: Die Identitätsstörung vollzieht sich in *Umbrüchen* zwischen den verschiedenen Möglichkeitssträngen, wobei die Umbrüche selbst wiederum eine *Bresche*[74] im Lesevorgang hervorrufen.

Diese Umbrüche können nebeneinander gestellt sein und ein Hin- und Herspringen zwischen den Möglichkeitssträngen bewirken oder aber als absolutes *Um*springen in einen neuen Möglichkeitsblock hinein organisiert sein, was die Geschichte

---

[69] So wurde *Gantenbein* in einer leitmotivisch dominierten Auslegung als Todesprozess beziehungsweise als Prozess der Rückkehr vom Tod beschrieben vorn allem bei Lubich, S. 95-111.

[70] Siehe Kapitel 2.2.5.1, in dem nochmals näher auf das Verhältnis zwischen starrer Struktur und Prozessualität eingegangen werden wird.

[71] *Gantenbein*, S. 313

[72] Insbesondere im Sinne einer Inter-Narration zwischen den Geschichten, siehe Kapitel 2.2.5.3

[73] ebd., S. 178

[74] Als Bresche sei im Folgenden die Illusionsdurchschlagung des Leseaktes verstanden.

rückgreifend verwandeln kann. Beide Formen des Umbruchs sind im *Gantenbein* realisiert.

2.2.3.1a Nebeneinanderstellung

Eine Nebeneinanderstellung der Möglichkeitsepisoden ist erzähltechnisch gesehen eine Parallelmontage von Erzählsträngen: Der Text schwenkt innerhalb eines Abschnittes zwischen parallel erzählten Möglichkeitssträngen hin- und her und erbringt dadurch eine Simultaneität mehrerer Episoden – wobei die Episoden eben aufgefächerte Varianten einer grundlegenden Situation sind.
Im Gegensatz zur blockartig geschlossenen Hintereinanderstellung der Episoden ereignen sich die Sprünge nicht *zwischen* den Abschnitten, die in ihrem Möglichkeitsspektrum ungebrochen einheitlich sind, sondern *innerhalb* der Abschnitte: Die Möglichkeitswelten sind also nicht „sauber" nach Abschnitten getrennt, stattdessen sind diese alternierenden Erzählstränge in einem Simultanerzählstil miteinander verschlungen. Der Leser erfährt folglich keine einheitliche Erzählwirklichkeit eines Abschnittes mehr, sondern ein dauerndes Umbrechen der Möglichkeitsebenen und somit der textimmanenten Wirklichkeit. Diese deutlich nebeneinandergestellte Alternierung der Möglichkeitsräume ist die direkteste Methode, um die Auffächerung einer Situation in parallelisierte Varianten aufzuzeigen, da der Leser die Variation unmittelbar vor Augen hat und sie „auf einen Blick" erfassen kann, ohne gedankliche Sprünge zwischen Text-Absätzen leisten zu müssen.

Die deutlichste Textpassage in *Mein Name sei Gantenbein*, in der Umbrüche als Nebeneinanderstellung der Varianten organisiert sind, ist die Parallelisierung des Abfliegens beziehungsweise des vermiedenen Abflugs Enderlins:

> „Ich kann mir beides vorstellen:
> Enderlin fliegt.
> Enderlin bleibt.
> 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 die Unterlassung, genauso möglich, auch nichts daran ändert, daß die Zeit vergeht, daß ich älter werde ...

Also Enderlin bleibt.
Ich nicht ...
Wieso er und nicht ich?
Oder umgekehrt:
Wieso ich?
So oder so:
Einer wird fliegen –
Einer wird bleiben –“[75]

Es folgt eine hin- und herspringende Schilderung beider Möglichkeiten, wobei das erzählende Ich sich selbst als Gegenfigur und -position der alternativen Möglichkeit in Klammern stellt und mit dieser erzählerischen Raffinesse eine Variante direkt neben ihre Alternative platziert – zunächst durch Klammern getrennt, bevor auch im unumklammerten Fließtext von einer Variante zur anderen übergegangen wird:

> „Enderlin erkennt immerhin den Vorteil, daß er nicht (wie ich) im Flugzeug speisen muß, und es ist schade, daß er nicht meinen Hunger hat (...)“[76]

> „Enderlin hat geklingelt.
> (– während ich im Flugzeug, eingeklemmt zwischen fremden Ellbogen mit dem bekannten Tablett vor mir gerade dabei bin (...))“[77]

Selbst nachdem der Erzähler scheinbar zu „seiner“ aktualisierten Realität des vollzogenen Abflugs übergegangen ist, macht er die Bestimmung der präsenten Variante von einem Konditionalsatz abhängig und bietet somit letztendlich doch beide Möglichkeiten an: „wenn sie schwarzes Haar hat und wassergraue Augen, (...) dann bin ich`s, der damals nicht geflogen ist.“[78]
Der Leser verbleibt nach wie vor in der Unentscheidbarkeit zwischen den Möglichkeiten.[79]

---

[75] ebd., S. 126
[76] ebd., S. 128
[77] ebd., S. 129
[78] ebd., S. 134
[79] Bezeichnend für die Ironie des Textes ist, dass genau die gleichen Bedingungsmerkmale im Folgeabschnitt aufgeführt – und verworfen – werden: „Ihre Augen (...) glänzen vor Gegenwart“ (S. 134), es wird „ihr rötliches Haar“ (S. 135) genannt. Diese Textverweise können jedoch erneut nicht als eindeutige, rückwirkende Entscheidungshilfe gewertet werden, da durch den deutlichen textuellen Abschnittswechsel und den genannten Ortswechsel („*Via appia antica (...)* auf einem Grabhügel“, S. 134) abermals ein Umbruch gesetzt wird: Angesichts der Fragmentierung des Textes ist nicht zu gewährleisten, dass die unbezeichneten Figuren dieses neuen Textabschnitts mit den Figuren des Abschnitts zuvor übereinstimmen, die Identität der Bezugsfiguren ist nicht gewährleistet. Das Spiel der Identitäts-Verunsicherung wird sogar noch weiter getrieben: Die Textstelle kann als intertextueller Verweis auf *Homo faber* gelesen werden: Schließlich erfährt Faber genau auf einem Grabhügel der *via appia*, dass Sabeth die Tochter seiner ehemaligen Geliebten ist, und muss sich exakt dem Gedanken stellen, den der Ich-Erzähler hier formuliert: „Sie könnte meine Tochter sein“ (Gantenbein,

Die Parallelisierung möglicher Figurationen dieser Szene wird sogar noch weiter aufgefächert, in der „Schublade“ einer Möglichkeit werden weitere nebeneinandergestellte „Schubladen“ geöffnet: Der Erzähler entwirft mehrere Varianten für die Gestalt des Hauses der Geliebten (*Gantenbein*, S. 128/129). Das Spiel wird so weit getrieben, dass eine Binnenmöglichkeit in der rahmenden, höchst unsicheren Möglichkeit mit dem Operator „sicher“[80] eingeführt wird; die „sichere“ Erinnerung jenes Textabschnittes zerläuft jedoch in dem verwirrend hypotaktischen Satzgefüge zunehmend in Unsicherheit, bis am Ende wiederum explizit zweifelhaft ist, auf welches Stockwerk sich die „sichere“ Haus-Beschreibung überhaupt bezieht.

Die raffiniert verschachtelte Komplexität dieser Textabschnitte aus parallelgestellten Möglichkeitssträngen liegt an der wechselhaften Vermischung und Trennung der Identitäten von Ich-Erzähler und der Figur Enderlin. Der Ich-Erzähler bietet sich selbst und nicht einen alternativen Enderlin* als Kontrastfigur zur Möglichkeit des Nicht-Wegfliegens an, wodurch wiederum die vordergründige Einfachheit der Umbruchsstruktur hintergangen wird, da der Erzähler nur möglicherweise, aber nicht zwingend mit Enderlin identisch ist.

Es findet nicht nur *ein* Umbrechen zwischen den Möglichkeitswelten statt, sondern eine *viel*schichtige Brechung auf mehreren Beschreibungs- und Textebenen zugleich. In der Verschränkung dieser Umbrüche wird jede Eindeutigkeit unterminiert und damit jede Ganzheitlichkeit fragmentiert. Das Ergebnis ist eine in ihrer Identität vielfach gebrochene Geschichte; die Gebrochenheit wird für den Leser in der *Bresche* der Textumbrüche deutlich. Die Irritation des Rezipienten angesichts der Alternierung von Wirklichkeitsebenen und seine Entfremdung von der Vorstellung einer in sich einheitlichen Geschichte bewirken eine rationale Distanz, sie durchschlagen als Bresche den mimetischen Illusionismus und leiten zur Reflexion über das Werk an.

S. 134). Spricht hier aus dem unbezeichneten Ich gar Faber, eine Figur aus einem gänzlich anderen Werk?

Da das Unterscheidungsmerkmal, das Eindeutigkeit hervorbringen sollte, selbst in eine grundsätzliche Unbestimmtheit eingebunden ist, wird es obsolet; dessen Setzung bleibt ein Spiel *mit* dem Leser und bietet keine Deutungs-Erleichterung für denselben.

[80] *Gantenbein*, S. 129

2.2.3.1b Hintereinanderstellung – absolute Umbrüche

Die zweite Art des Umbruchs, die im *Gantenbein* vollzogen wird, besteht darin, nicht andauernd zwischen parallelisierten Möglichkeitsschienen hin- und herzuspringen, sondern eine von ihnen zu beenden und in einen völlig neuen Möglichkeitsblock zu wechseln. Dieser Umbruch wird im Text üblicherweise mit einem Operator wie dem leitmotivischen „Ich stelle mir vor“ oder mit einem Textmerkmal wie dem Abschnittswechsel markiert. Das Übertreten zwischen den Möglichkeitswelten wird nicht in der Schwebe gehalten, sondern absolut vollzogen. Der wirkungsästhetische Effekt eines abschnittsweisen Rangierens zwischen den Möglichkeitswelten wird im Falle von *Gantenbein* dadurch verstärkt, dass der Text eben nicht in Kapitel, sondern in unbetitelte Abschnitte gegliedert ist: Strenggenommen könnte jeder Abschnitt eine völlig neue, eigenständige Möglichkeitswelt sein und jeder Abschnittswechsel auch einen Umbruch der textimmanenten Wirklichkeit bedeuten. Charakteristisch für den Text ist jedoch, spielerisch mit der eigenen Regelhaftigkeit umzugehen, indem diese Absolutheit des Übertritts fortwährend unterlaufen wird, da die Textblöcke auf scheinbar schon „beendete“ Möglichkeitsblöcke Bezug nehmen und diese reaktualisieren, obwohl manche mit ihnen in Zusammenhang stehenden Ereignisse gleichzeitig verworfen werden. Die Absolutheit wird relativiert und durchlässig.
Ein oft angeführtes Beispiel für diese Art des Umbruches ist Gantenbeins Geständnis am Kaminfeuer, nicht blind zu sein:

> „Ich würde es verstehen, wenn Gantenbein plötzlich seine Rolle aufgäbe und ich frage mich insbesondere, wie Lila es aufnehmen würde, wenn Gantenbein eines Abends gestände, daß er sieht. (...) Ich sitze am Kamin, Mitternacht, ein Glas in der Hand (...). Ich sehe, Gantenbein brauchte jetzt bloß zu schweigen und zu rauchen, und alles bliebe beim alten, aber vielleicht packt ihn der Koller – ich könnte es mir vorstellen – ein Koller, der kein gutes Ende nehmen wird, ich weiß es und halte mein leeres Whisky-Glas mit beiden Händen, damit Gantenbein es nicht gegen die Wand schmettert.“ [81]

Der Erzähler legt daraufhin einen kompletten Zukunftsverlauf nach dem Geständnis bis zum Zusammenbruch der Beziehung mit Lila dar, um – über 30 Seiten später – an diesem Scheidepunkt die Ausgangsentscheidung zu revidieren, zum Gespräch am Kaminfeuer zurückzukehren und zu schweigen:

[81] *Gantenbein*, S. 159-161

> „Wir sitzen noch immer am Kamin, Mitternacht vorbei, ich habe lange nichts gesprochen. (...) Ich bin glücklich, daß ich mein Whisky-Glas, wenn auch leer, noch in der Hand habe. (...) Seither haben wir geschwiegen. (...) Ich bleibe Gantenbein.“[82]

Die Möglichkeitswelten werden also nicht nebeneinander vergleichend ausgebreitet. Stattdessen wird eine Variante durchexerziert, um an einem gedanklichen Schlusspunkt komplett zugunsten einer alternativen Möglichkeit verworfen zu werden, der fortan bis zum nächsten Umkehrpunkt gefolgt wird.

Der absolute Umbruch erlaubt *innerhalb eines Abschnittes* eine relativ kohärente und stabile Erzählwirklichkeit, da nicht ständig zwischen Alternativen umgesprungen wird und der Leseprozess abschnittsintern ungestört bleibt; die Störung findet üblicherweise nur zwischen den Abschnitten, nicht jedoch innerhalb der Textblöcke statt. Obwohl ein solchermaßen „absoluter“ Erzählblock eine in sich konstante Erzählwirklichkeit birgt und es dem Leser erlaubt, sich dem illusionären Wirklichkeitsanschein des gerade aktiven Abschnitts hinzugeben, bewirkt diese Umbruchtechnik nichtsdestotrotz eine vielfach stärkere Identitätsbrechung der Geschichte. Diese Identitätsbrechung ist in dem chronologischen und narrativen Ablauf der Handlung begründet. Zwar können die Text- und Möglichkeitsblöcke als autark gewertet werden, dennoch wird kaum ein Leser den Roman als völlig zerfaserte Folge willkürlicher Fragmente betrachten, sondern eine mehr oder weniger ganzheitliche Geschichte erwarten und versuchen, eine solche aus dieser Erwartungshaltung heraus zu konstruieren. Die Möglichkeitsblöcke werden natürlich in ihrem Handlungsablauf in Bezug aufeinander gelesen und erzählen wie nacheinander gesetzte Kapitel eine Geschichte beziehungsweise mehrere Möglichkeiten einer Geschichte – allerdings mit dem Unterschied, dass die „Kapitel“ uneinheitliche Voraussetzungen haben. Ein Umspringen in einen anderen absoluten Erzählblock bedeutet nun, dass die neuen narrativ-kausalen Voraussetzungen die Pfeiler der bisher konstruierten Geschichte umwerfen. Insofern können neue Erzählblöcke die komplette Architektur der Geschichte rückwirkend verändern, was bedeutet, dass im fortschreitenden Leseprozess des *Gantenbein* die imaginierte Geschichte einem ständigen, wesenhaften Metamorphose-Prozess ausgesetzt ist.

[82] ebd., S. 195

Am deutlichsten wird dieses Schema, wenn gegen Ende des Romans die an sich recht stabilen Grundprämissen umgeworfen und neu gewertet werden. Trotz aller Verzweigungen der Möglichkeitsstränge bleiben die Figuren weitgehend unangetastet: Lila bleibt, egal ob sie mit Svoboda oder Gantenbein liiert ist, für den Großteil der Geschichte die Schauspielerin Lila mit ihren spezifischen Charakteristika. Im letzten Drittel der Geschichte verändert der Erzähler jedoch auch diesen Parameter und damit das Fundament alles bisher Geschehenen[83]:

> „Ich wechsle den Beruf von Lila.
> (Das Theater ist mir verleidet.)
> Lila ist keine Schauspielerin von Beruf, sondern Wissenschaftlerin, Medizinerin, (...) alles ist vollkommen anders, Lila ist anmutig, aber nicht schwarz, sondern blond, (...) und wenigstens im Anfang ist Lila kaum wieder zu erkennen, (...) Verlagerung der Scham, ihre anderen Interessen, der andere Freundeskreis, vor allem aber ihr Vokabular, das so anders ist, daß sämtliche Gespräche nochmals zu führen sind, angefangen vom ersten Kuß an. Ihre Utensilien im Badezimmer (...) bleiben dieselben –“[84]

Die Floskel, dass sämtliche Gespräche nochmals zu führen seien, kann als Metapher dafür gelesen werden, dass der Leser die gesamte bisherige Geschichte in all ihren Ausdifferenzierungen unter den neuen Vorzeichen rekapitulieren muss. Die Identität der Geschichte, die trotz aller Fragmentierung in Möglichkeitsräume einen recht konstanten Rahmen besaß, wandelt sich. Die Anmerkung „Gantenbein bleibt derselbe“[85] am Ende des Textblocks birgt in sich die implizite Drohung, dass auch alle anderen Figuren und Parameter der Geschichte wechseln können, wodurch deren komplette narrative Tektonik in Gefahr gerät.

Getreu dem typischen Muster des Romans werden nun alternative Entwürfe durchgespielt: Lila wird von der Schauspielerin zur Wissenschaftlerin, dann zur „Contessa“[86] und ist nach erneutem Ändern „keine Contessa, sowenig wie eine Schauspielerin. (...) Lila ist einfach eine Frau, eine verheiratete Frau“[87]. Der Erzähler lässt es sich nicht nehmen, nahezu spitzbübisch inmitten all dieser Rollenwechsel einen „Nachtrag“[88] zur verworfenen „Lila als Schauspielerin“[89] zu

---

[83] Passend zur achsensymmetrischen Spiegelstruktur des Werks (siehe Kapitel 2.2.5.1) findet dieser Wechsel sein Gegenbild und zugleich seine Vorankündigung im Textabschnitt, in dem der Erzähler die möglichen Berufe von Lilas Vater durchexerziert (*Gantenbein*, S. 90/91).
[84] *Gantenbein*, S. 205
[85] ebd.
[86] ebd.
[87] ebd., S. 215
[88] ebd., S. 213
[89] ebd.

montieren. Seiten später entscheidet sich der Erzähler schließlich, die einst aufgegebene Rolle wiederaufzunehmen: „Lila ist doch eine Schauspielerin!“[90]

Der mögliche Rollenwechsel der Figuren ist für den aufmerksamen Leser angekündigt im beständigen Identitätswechsel des erzählenden „Ich“, der sich nach einem ähnlichen Muster vollzieht: Nachdem der Erzähler zuerst die Rolle Gantenbeins mit den Worten „sein Name sei Gantenbein“[91] entwirft, schlüpft er daraufhin wortwörtlich in dessen Kleider und bestätigt die Rollenannahme mit der titelgebenden Phrase „Mein Name sei Gantenbein“[92], rückt später in die Figur Enderlins, gibt diesen scheinbar auf („Ich habe Enderlin aufgegeben.“[93]), reibt sich mit einer Mischung aus Distanzierung und Identifizierung an der Rolle Svobodas („Ich möchte auch nicht Svoboda sein!“[94], „Bin ich Svoboda?“[95]), springt während all dessen beständig zwischen der unbezeichneten Erzählerposition und den verschiedenen Figuren und besiegelt gegen Ende vermeintlich die Entscheidung für die Figur Gantenbeins:

> „Mein Name sei Gantenbein!
> (Aber endgültig.)“[96]

Auch die zuvor festgestellte implizite Bedrohung des Parameter-Rahmens im Verlauf der Veränderungen Lilas („Gantenbein bleibt derselbe“[97]) findet ihr analoges Gegenstück im Wechsel der männlichen Figuren: Der Erzähler springt zwar von einer Männerfigur in die nächste, doch allein die Anzahl der dramatis personae scheint zunächst die Möglichkeiten des Sprecherwandels zu limitieren und den Rahmen abzustecken. Wenige Seiten vor dem Ende des Romans droht der Erzähler jedoch damit, das Panorama der Figuren zu vergrößern und damit neue Parameter hinzuzufügen: „(Muss ich auch Siebenhagen noch erfinden?)“[98]

---

[90] ebd., S. 254
[91] ebd., S. 19
[92] ebd., S. 23.
An dieser Stelle kristallisiert sich weiterhin heraus, dass der sich im Titel abzeichnende eigentliche Protagonist anders als anzunehmen *nicht* Gantenbein ist, sondern sich vielmehr – typisch für den doppelbödigen Charakter des Werks – unterschwellig im Possesivpronomen „mein“ manifestiert: der Ich-Erzähler.
[93] *Gantenbein*, S. 156
[94] ebd., S. 228
[95] ebd., S. 283
[96] ebd., S. 265
[97] ebd., S. 205
[98] ebd., S. 304

Wie auch zuvor, als der Erzähler mit einer möglichen Veränderung Gantenbeins implizit drohte, wird die Ankündigung nicht ausgeführt, sondern verunsichert gerade dadurch, dass sie als reine Möglichkeit stehen bleibt. Die Nennung bleibt ein Akt der Bedrohung der Geschichtenparameter, der den Leser an die Möglichkeit einer einbrechenden Veränderung gemahnt. Diese Methode ist ein geschickter erzählerischer Kniff: Einerseits lässt der Erzähler die gleichbleibende Grundkonstellation gewahrt, indem die Andeutung nicht umgesetzt wird, und stabilisiert damit einen notwendigen Verstehensrahmen – denn ohne den roten Faden einer fixierten strukturalen Matrix drohte die Geschichte ins narrative Chaos und damit in die Unverständlichkeit umzustürzen. Andererseits wird allein durch die Ankündigung auch das bisher Beständige der Geschichte mit dem Charakter des Potentiellen versehen; es wird demonstriert, dass auch das Gleichbleibende anders sein könnte.

Schlussendlich erweitert der Erzähler nach analogem Muster tatsächlich noch das Figurenspektrum: Er fügt Beatrice hinzu, die gemeinsame Tochter von Lila und Gantenbein. Erneut muss die ganze Geschichte unter den neuen Bedingungen rekapituliert werden, wiederum findet sich eine analoge poetologische Metapher der rückwirkend erneuernden Konkretisierung der Geschichte durch den Leser: „Gantenbein kann sich ein Leben ohne Kind nicht mehr denken –“[99]
Auch seitens des Lesers muss das „Leben“ in dem Roman, also die Geschichte, neu gedacht werden und ist nun nicht mehr ohne die Anwesenheit des Kindes vorstellbar. Alles bisherige wird durch die Erweiterung der „Funktion“ der Geschichte um den „Parameter Beatrice“ einer Metamorphose unterzogen, Schritt für Schritt müsste der Leser alles Geschehene umdichten, indem er im Gedankenspiel Beatrice einfügt und die Geschehnisse dieser neuen Perspektivierung angleicht. Nichtsdestotrotz bleibt die strukturale Matrix trotz dieser Modifikation erhalten: Da es sich bei Beatrice um ein Kind und nicht um eine weitere Figur der Partnerschaftskonstellation handelt, bleibt die Grund-Konstellation des Romans gewahrt. Das Dreieckspiel findet nun zwar um ein Kind herum statt, doch es bleibt ein Dreieck – dennoch birgt die Modifizierung der Konstellation die Drohung, das Dreieck könnte erweitert und aufgesprengt werden. Die Säulen der Geschichte werden einer potentiellen Veränderbarkeit

[99] ebd., S. 300

preisgegeben, gleichwohl werden diese Pfeiler nur so gewendet, dass sie das tektonische Grundmuster noch halten können.

An dem Punkt jedoch, an dem nicht nur die Variablen einer gleichbleibenden Funktion ausgetauscht werden, sondern an dem ein völlig neuer Parameter mit rückwirkender Geltung eingefügt wird, zeigt sich, dass in *Mein Name sei Gantenbein* tatsächlich eine *Identität der Geschichte* gebrochen wird: eben dadurch, dass nicht allein von einem konjunktivischen Jetzt-Zustand in den nächsten gewechselt wird – denn das Nebeneinander von Jetzt-Zuständen müsste man bei einer strikt fragmentierenden Lesart zwar als Bruch einer Einheitlichkeit, aber nicht zwingend als Bruch einer Identität werten – sondern dass aufgrund der Integration von Beatrice rückwirkend diese Zustände vom Leser umgedichtet werden müssten. Selbst die Möglichkeitsräume werden nun der Möglichkeit ausgesetzt, anders sein zu können: Jede beschriebene Möglichkeitswelt ist nicht mehr länger lediglich als alternative Variation einer anderen Möglichkeitswelt zu werten – stattdessen muss der Rezipient nun bedenken, dass auch die Variation variiert werden kann und dass jede Textstelle über eine rückwirkende Parameter-Änderung in sich umgestaltet werden kann. Mit anderen Worten: Der Leser muss sich bewusst werden, dass das momentan Gelesene anders sein kann, als es schwarz auf weiß dasteht, weil das Erzählte beständig rückwirkend umgeschrieben wird. Die geschriebene Geschichte ist zugleich eine andere, sie besitzt keine Identität: „[E]s ist immer etwas geschehen, aber anders.“[100]

Im Zuge der Beatrice-Handlung wird in einer Randbemerkung das Spiel mit der Identität der Geschichte auf die Spitze getrieben: „Später einmal (aber dazu kommt es vielleicht nicht mehr) sitzen sie in einem Café (...)“[101]

An dieser Stelle wird mittels eines Kommentars in der Geschichte behauptet, es werde etwas erzählt, das „vielleicht“ gar nicht mehr in der Geschichte stünde. Diese Paradoxie ist Ausdruck einer meisterhaft ironischen Thematisierung des Verhältnisses zwischen dem Erzählprozess und einer gedachten „(Ab-) Geschlossenheit“ der Geschichte wie auch der Figuration der Möglichkeit.

---

[100] *Gantenbein*, S. 307

[101] *Gantenbein*, S. 301. Selbst diese Detail-Stelle findet in der spiegelbildlichen Struktur des Romans ihr Pendant: „Später einmal, sichrer geworden durch Erfahrung als Blinder, wird Gantenbein sich in jede Gesellschaft wagen (…)“ (S. 32)

Der textuelle Erzählvorgang vermittelt die Geschichte und umfasst sie; was im Text geschrieben steht, gehört zur Erzählung und somit zur Geschichte. Hier verweist nun die Erzählung auf einen Punkt, der angeblich außerhalb ihrer selbst liege (und genau durch das bloße Nennen des Verweises wiederum innerhalb ihrer selbst anzusiedeln ist). Der Erzähler plagiiert durch diese Geste eine angebliche Rahmung und Abgeschlossenheit des Erzählten (das, was dazugehört, in Abgrenzung zu dem, was nicht dazugehöre) und sprengt im Akt der Schaffung der Rahmung dieselbe, denn genau das, was (möglicherweise) nicht in der Erzählung liegen soll, wird in die Erzählung übergeführt. Durch die Rahmung, die den einenden Charakter einer Geschlossenheit in sich trägt, wird eine geschichtliche Identität konstruiert und aufgrund der paradoxen Erzählkonstellation zugleich der Destruktion preisgegeben.
Der (vorgebliche) Seins-Zustand des zur Geschichte Gehörenden wird hier mit dem Möglichkeitszustand eines Ereignisses konfrontiert, das potentiell nicht mehr Teil der Fabel sein könnte, möglicherweise doch noch zur Geschichte gehören könnte und allein aufgrund der Nennung definitiver Bestandteil der Erzählung ist. Die konjunktivische Färbung der Geschichte greift hier auf den Erzählakt über, die Erzählung verunsichert den Leser darüber, wie sie selbst zu werten ist.

2.2.3.2 Rückbezüglichkeit und logisch-kausale Stringenz

Wenn in diesem Kapitel von einer Störung der narrativen Identität die Rede ist, stellt sich die Frage, ob in Bezug auf *Gantenbein* überhaupt von einer geschichtlichen Identität gesprochen werden kann. Die Bedingung solch einer Identität wie auch ihrer (Zer-)Störung über rückwirkende Umgestaltungen ist die Rückbezüglichkeit an sich, die im Falle dieses Romans von Max Frisch nicht als selbstverständlich verstanden werden darf. Die Rückbezüglichkeit vom momentan Gelesenen auf frühere Textabschnitte resultiert in *Gantenbein* aufgrund der Umschwünge zwischen verschiedenen Möglichkeitsräumen eher aus der Erwartungshaltung des Lesers, der üblicherweise mittels eines traditionell-linearen, nicht-konjunktivischen Leseverständnisses an den Text herangeht, als aus dem Werk selbst.
Gantenbein spielt mit der Rückbezüglichkeit, indem der Text Bezüge herstellt und die Lese-Erwartung bedient, sich aber gleichsam diesen Bezügen wiederum sperrt.

Der Roman lässt eine fortschreitende Fabel erkennen und immer wieder beziehen sich die Textteile tatsächlich wie in einer linear-kausalen Entwicklung aufeinander, doch der aufmerksame Leser stößt wieder und wieder auf Details und neue Formationen, die eine logische Kausalitätskette durchbrechen: wenn beispielsweise eine gegebene Konstellation mit einer neuen Figur besetzt wird und Teile der Geschichte sich somit auf ein neues Subjekt beziehen oder wenn die Rückbezüge nicht *rein* sind, wenn also der Verweis eine frühere Situation nicht absolut erfüllend trifft, sondern eher auf sie anspielt (um eine konjunktivische Variation einer Grundsituation zu markieren). Beispielsweise finden sich Beschreibungen des lautlos aufschreienden Terrakotta-Pferdekopfes und der – dank ihres „Pferdegebiß“[102] – assoziativ damit verbundenen Krankenschwester Elke in zwei Episoden des Romans: Einmal pflegt sie als „Lettin“[103] den Ich-Erzähler beziehungsweise den nackten Kranken, der sich Adam nennt; in der zweiten Episode begegnet hingegen Enderlin dem Pferdekopf und der Krankenschwester, die nun als „Baltin“[104] *neu* eingeführt wird.

Während dieses Beispiel noch logisch auflösbar ist (eine Baltin kann möglicherweise Lettin sein) und die Markierung einer neuen, vom bisherigen abgeschlossenen Episode eher durch den Gestus der neuen Einführung einer bekannten Figur und der situativen Analogsetzung Enderlins und Adams geschieht, werden die Anspielungen an anderen Textstellen nach vergleichbarem Prinzip mit minimalen Widersprüchen versehen. Exemplarisch ist das Spiel mit der Nennung des exotistischen Ortes der Hoffnung, an den jeweils der Ehebrecher in seiner variablen Besetzung mit Lila fliehen will. Im Aufeinandertreffen zwischen dem Ich-Erzähler (beziehungsweise dem „fremden Herrn“) und der mit Svoboda verheirateten Lila ist Peru das „Land seiner Hoffnung“[105], während der Ort, an den der Student mit Lila – nun Gantenbeins Frau beziehungsweise die Frau des vielgesichtigen und zugleich gesichtslosen Ich-Erzählers – fliehen möchte, zwischen Paraguay und Uruguay pendelt (*Gantenbein*, S. 164) und zwischendurch verkürzt mit einem vieldeutigen P. markiert wird, das sowohl für Peru als auch für Paraguay einstehen kann. Die Schemen sind somit analog – bis hin zu fast wortwörtlichen Wiederholungen wie den „Kurven voll bunter

[102] *Gantenbein*, S. 11
[103] ebd., S. 10
[104] ebd., S. 145
[105] ebd., S. 60

(winziger) Autos, die [alle] nach Jerusalem rollen“[106] – weisen aber stets Minimalunterschiede auf und zeichnen sich somit als Varianten aus.
Der Leser findet also eine Fabel vor, die sich nicht *an sich*, sondern eher in Varianten fortentwickelt – der fortschreitende Plot ergibt sich von Sprung zu Sprung zwischen verschiedenen Variationen, jedoch nicht innerhalb einer gleichbleibenden Möglichkeitswelt. In der Tat ist es schwierig, begründet nachzuweisen, dass zwei unterschiedliche Textstellen dieselbe mögliche Welt beschreiben und nicht Variationen voneinander sind.

Als konsequenteste Lesart erscheint eine rein fragmentarische, die jeden Textabschnitt nach jedem Umschwung strikt als neue Möglichkeitswelt annimmt, die autonom von den anderen Textabschnitten ist. Doch auch dieses Lektüreverfahren verfehlt diesen konjunktivischen Roman, da gerade die Verspieltheit zwischen der Bezugsmöglichkeit und der Autonomie von Varianten verloren geht. Der Zusammenhang des Unzusammenhängenden, des Variierenden, schwindet – und damit die bestimmende Pointe des Textes. Schließlich stellt auch eine rein fragmentierende Lesart den Versuch dar, im Sinne einer streng kausalen Ordnung den Text zu sortieren – eben dadurch, dass eine fortschreitende Entwicklung aufgegeben wird, um die logische Vollständigkeit der Textstellen wahren zu können. *Gantenbein* spielt aber damit, gerade dieses logisch-kausale Text- und Welt-Verständnis einem Möglichkeitssinn[107] hin zu öffnen. Max Frisch wendet sich in seinem dramaturgischen Konzept gegen eine „Dramaturgie der Fügung“, gegen eine „Dramaturgie der Peripetie“[108], also gegen den Verlauf einer Fabel, die „als glaubwürdig nur zu[lässt], was im Sinn der Kausalität zwingend ist; sie will und kann den Zufall nicht plausibel machen.“[109] Ihn aber interessiere gerade die „Beliebigkeit jeder Geschichte“[110]:

> „Eine Fabel, so meine ich, kann niemals bedeuten, daß mit den gleichen Figuren in der gleichen Umwelt nicht auch eine ganz andere Fabel hätte

[106] *Gantenbein*, [S. 10] und (S. 150), Klammer-Markierung der Minimalunterschiede beider Fassungen durch JG.
[107] „So ließe sich der Möglichkeitssinn geradezu als die Fähigkeit definieren, alles, was ebenso gut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist.“ Aus: Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften I, Hamburg [18]2004, S. 16.
[108] Max Frisch: Dramaturgisches. Ein Briefwechsel mit Walter Höllerer, Berlin 1976, S. 8
[109] ebd., S. 9
[110] ebd.

> entstehen können, eine andere Partie als gerade diese, die Geschichte geworden ist.“[111]

Eine deterministische kausale Eindeutigkeit und Strenge wird vermieden, anstelle dessen vollzieht sich in der konjunktivischen Erzählform eine „Auffächerung der Möglichkeiten“[112]:

> „Simultanes und multiperspektivisches Wahrnehmen ersetzen das linear-sukzessive. Eine oberflächlichere, zugleich umfassendere Wahrnehmung tritt an die Stelle der zentrierten, tieferen, deren Urbild die literarische Textlektüre war.“[113]

Die kausal determinierte, singuläre Erzählung findet ihr Gegenmodell in dem vernetzten Aussagegehalt, der sich aus vielen simultan-gesetzten Geschichten ergibt. Die Pointe des konjunktivischen Romans liegt zwischen den widerlaufenden Geschichten, nicht innerhalb rein-logischer Zusammenhänge eines fortlaufenden Ganzen.

Der mögliche Fortlauf einer Geschichte und damit die Rückbezüglichkeit wird also angeboten, im gleichen Zuge aber unterlaufen. Im Spiel zwischen Minimaldifferenz und Ähnlichkeit verschwimmen die Textabschnitte, ohne ineinander aufzugehen, und lassen in dieser ungleichen Entsprechung die strukturale Matrix evident werden – die Grundsituation, um die die Varianten kreisen. Der Kniff dieser Vermischung ist das textstrategische Doppelprinzip des Werks, das einerseits die Varianten in hierarchischer Wertung gleichberechtigt nebeneinander stellt, andererseits allerdings als Text sukzessiv gelesen werden muss, somit die Variationen doch hintereinander setzt und deshalb die reine Nebeneinanderstellung durch seine Romanhaftigkeit unterläuft. Dem konjunktivischen Auskreisen der Archesituation auf der Stelle steht der fortfließende Textprozess entgegen – im *Gantenbein* werden beide Prinzipien mit leichtem Federzug und poetologischem Witz verquickt. Die romanhafte Ordnung des sukzessiven Textverlaufs wird aufgehoben, wenn zum Beispiel Protagonisten zu Beginn nur genannt, aber nicht einführend vorgestellt werden – denn eine rein konjunktivische Nebeneinander-Staffelung der Episoden müsste diese Norm einer klassisch-narrativen Aufeinanderfolge nicht notwendigerweise bedienen.

---

[111] ebd.
[112] ebd., S. 16
[113] Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater, Frankfurt am Main ^{3}2005, S. 11

Demgegenüber kann die Struktur nicht als eine rein fragmentarische Nebeneinanderstellung gewertet werden, da ihre Komposition zu stark von einer impliziten Verlaufs-Wirkungsästhetik geprägt ist, wie im Fall der rückbezüglichen Umwandlungen kenntlich wird. Während der Leser im Text und dessen Erzählzeit voranschreitet, springen die Textabschnitte im werkimmanenten Zeitgefüge der Möglichkeitswelten und vermengen sich in Anspielungen: „Unversehens hängt alles ineinander, und die Zukunft entpuppt sich als Vergangenheit."[114]

Die entscheidenden Stellen einer Reihung von Möglichkeits-Varianten sind weniger die Einzelgeschichten an sich als die Wechsel zwischen denselben. Die Momente des Umbruchs von einer Möglichkeitswelt in eine andere sind *Breschen* der Narration. Sie sind die Orte, an denen die Geschichte gestört wird und an denen zugleich die konjunktivische Form durchschaut werden kann. Solange die Erzählung innerhalb einer möglichen Welt verweilt, bleibt für den Leser eine nahezu klassisch-lineare Lesart möglich – erst der Moment des Umschwungs durchbricht als Bresche die herkömmliche Lese-Erfahrung und macht den Rezipienten auf die konjunktivische Natur und deren Eigenschaften aufmerksam. In den Breschen liegt die eigentliche Pointe des konjunktivischen Romans, die „Spannung zwischen den Aussagen. Also zwischen den Geschichten."[115] An diesen Punkten wird der Leser aus jedem erzählerischen Illusionismus herausgeschleudert und in eine Position der intellektuellen Distanz zum Gelesenen versetzt, aus der heraus die konjunktivische Struktur erkennbar wird. Die Bresche ist der Ort, an dem der spezifische Erzählraum verlassen wird, um die Möglichkeitsräume als solche zu erkennen. Zugleich provozieren die Breschen eine poetologische Reflexion, da sie erklärbar gemacht werden müssen, um nicht von der Störung zur Zer-Störung des Werks zu werden. Mit den Worten Roland Barthes[116] ist die Bresche ein Moment des *Punctum*, welches das *Studium* einer illusionistischen Lesart durchbricht. In einem Werk, in dem alle Wirklichkeit zur Möglichkeit wird, bleibt die Bresche zwischen den Möglichkeiten die wahre Wirklichkeit und der eigentliche Aktant der Lektüre: Denn erst in dem Umbruch ereignet sich die tatsächliche Entwicklung des Werks, erst im Umschwung zwischen den Möglichkeitsfragmenten wird das eigentliche Geschehen, das sich

---

[114] *Gantenbein*, S. 125
[115] Marcel Reich-Ranicki: Entwürfe zu einem Ich, in: ders.: Max Frisch. Aufsätze, Zürich 1991, S. 44
[116] Vergleiche Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, übersetzt von Dietrich Leube, Frankfurt am Main 2005

zwischen den variierenden Episoden befindet, sichtbar. In der Bresche wird dem Leser die Verfügungsgewalt über die Möglichkeitsräume übereignet.

2.2.4 Der Parcours durchs Textlabyrinth

> „[M]eine Gedanken wie Möwen hinter einem fahrenden Schiff, sie folgen und folgen, plötzlich kurven sie ab und hinaus aufs offene Meer, kommen aber wieder, fliegen voraus, immer dieselben, bleiben zurück wie meine Gedanken hinter der Geschichte, die unablässig unter Volldampf weiterfährt. (...)
> Ein Schiff ist ein Labyrinth – "[117]

Das konjunktivische Erzählen im Allgemeinen und *Gantenbein* im Besonderen werden aufgrund der nicht-linearen, vielverzweigten Erzählstränge häufig als „Text-" oder „Erzähl-Labyrinth"[118] umschrieben; Manfred Schmeling baut seine Poetologie non-linearer Narration gar auf der „Kategorie des ‚Labyrinthischen'"[119] auf, die „mehr sein [soll] als nur eine metaphorische Verlegenheitslösung"[120]. Tatsächlich bietet die sehr bildliche Analogie zum Irrgarten einen gewinnbringenden Zugang zu der abstrakten Erzählsituation des Konjunktivischen.

Das Bild des Labyrinths rückt beim Verständnis des Leseaktes den Aspekt der Suche in den Vordergrund und birgt konnotativ eine inter-aktive Note in sich. Der Prozess des Lesens wird als Parcours durch eine Text-Landschaft verstanden, die sich als „komplexes System von Windungen und Verzweigungen"[121] aufgabelt und dem Leser an jedem Gabelpunkt die Wahlmöglichkeit gibt, welchem Pfad der Fabel er folgen möchte. Der labyrinthische Text bietet seinem Leser variative Teilstrecken einer *histoire*, die dieser in seinem Lese-Durchgang aktiv zu einem *discours* verbindet – immer im Wissen, dass der gewählte Parcours nur einer von vielen möglichen ist. Das Textangebot wird als Selektionsoption verstanden, die vom Rezipienten eingelöst wird, der an den Weichenstellen alternativer Erzählstränge

---

[117] *Gantenbein*, S. 280/281: die Geschichte als Schiff und das Geschichten-Schiff als Labyrinth – das Bild der Überfahrt übers offene Meer gilt darüber hinaus als Metapher für die Jenseitsreise und den Zwischenbereich von Leben und Tod, vergleiche S. 274/275: „Ich stehe wieder einmal an Bord eines Schiffs in den letzten Minuten vor der Ausfahrt aufs offene Meer (...) Langweile mit Blick aufs Meer, eine wonnige Langweile: nicht tot sein und nicht leben müssen ..."
[118] Lubich: Max Frisch, S. 87
[119] Manfred Schmeling: Semantische Isotopien, S. 157
[120] ebd.
[121] ebd., S. 160

bewusst von einer Schiene zur nächsten wechselt: Die Handlung ergibt sich aus dem Handeln des Lesers, die Lektüre wird zum Spiel aus Zügen und „moves“[122] der Fabel-Konkretisierung.

Das Vergnügungs-Labyrinth birgt konnotativ die Vorstellung des kunstvollen, spielerischen Gehalts einer Text-Tektonik. Der Weg durch das artistische Wörter-Bauwerk ist in dessen Nicht-Linearität nicht mehr selbstverständlich. Die Suche nach *dem einen* Pfad, nach der „‚ordentlichen' *Geschichte*“[123] der traditionell-linearen Erzählung, muss scheitern und macht genau dadurch auf die Vielheit der Wege aufmerksam: Allein die Wahlmöglichkeit der Verzweigungsstelle zwingt den Leser, sein Augenmerk vom einzelnen Pfad auf die Kunstfertigkeit des Labyrinths als Ganzes zu richten. Ein Leseverfahren unter dem Postulat einer „ordentlichen“ Geschichte, also einer vorrangigen und verbindlichen impliziten Wirklichkeit, lässt nur einen der Wege erkennen und übersieht dabei den Bau des Labyrinths.

Der Irrgarten steht für die Verwirrung des Nicht-Linearen, aber er ist auch ein Vergnügungs-Labyrinth. In einem solchen besteht der eigentliche Sinn nicht darin, den Durchgangs-Weg zu gehen, sondern die möglichen Pfade des Labyrinths zu beschreiten und sich ludistisch auf das positiv gemünzte Verwirrspiel einzulassen. Der Leser eines labyrinthischen Textes soll einen Erzählstrang verfolgen, an Sackgassen zu früheren Wegpunkten zurückkehren und immer wieder neue Möglichkeiten des Parcours ertasten.

Die Idee des labyrinthischen Textes steht im Zusammenhang mit den interaktiven „Gamebooks“[124], die in den achziger Jahren des 20. Jahrhunderts ihren kommerziellen Höhepunkt erlebten, danach aber schnell als Kuriosa in Vergessenheit gerieten. Diese Spiel-Bücher splitten die nicht-lineare Fabel in ein fragmentiertes Puzzle von nummerierten Text-Abschnitten auf und stellen den Leser – in der Haut des Helden der Geschichte – am Ende eines jeden Abschnittes vor einen inhaltlichen Entscheidungsprozess. Jede Entscheidungsvariante ist mit einem Verweis – ähnlich einem (Hyper-)Link – auf einen weiteren Textabschnitt versehen, der an die Auswahl anbindet und an dem die Lektüre fortgesetzt werden soll. Die Geschichte ergibt sich aus den *moves*, aus den Spielzügen des Lesers, der vor- und

[122] Kay Kirchmann: Philosophie der Möglichkeit. Das Fernsehen als konjunktivisches Erzählmedium, in: Oliver Fahle, Lorenz Engell (Hrsgg.): Philosophie des Fernsehens, München 2006, S. 164.
[123] Schmeling: Semantische Isotopien, S. 157
[124] Vergleiche Lawrence Schick: Heroic Worlds. A History and Guide to Role-Playing Games, Buffalo/New York 1991.

zurückspringen kann, um immer neue Variationen der Fabel auszutesten. Ein Gamebook weist eine tatsächlich labyrinthische Text-Gestalt auf und sendet den Leser in der Tat auf eine Suche: die Suche nach dem „optimalen Weg“ durch den Text, an dessen Ende der Held siegreich bleibt, oder eben auf selbstreferentieller Ebene die Suche nach den Text-Möglichkeiten und somit der Struktur des Werkes. Es stellt sich allerdings die Frage, inwiefern die Metapher des Labyrinths einen konjunktivischen Roman wie *Mein Name sei Gantenbein* trifft, in dem nicht zwischen Text-Fragmenten gesprungen werden soll, sondern der einen Leseprozess „von vorne nach hinten“ intendiert.

Im Gegensatz zum Gamebook überlässt der konjunktivische Roman seinem (optimalen) Leser nicht die Wahl, welchen Textwegen er nachgehen will und welchen nicht – sprich: welche Textabschnitte er tatsächlich liest – denn ein Roman wie *Mein Name sei Gantenbein* setzt voraus, dass auch die vom Leser „ungewollten“ Fabel-Fragmente gelesen werden. Die Wahlmöglichkeiten, die die Erzählstränge verbinden, finden weniger in Form von *moves* während der Lektüre als eher nach dem Leseakt in Gestalt einer Rekonstruktion des Fabel-Gesamten in all seinen Möglichkeiten statt. Das Spiel beginnt also erst, nachdem der Spieler bereits den Lageplan des Labyrinths gesehen hat (was bei einem Gamebook nur bei einer Zweitlektüre der Fall ist). Ferner setzt ein Irrgarten die Möglichkeit eines kohärenten Abschreitens voraus, doch *Gantenbein* verweigert sich diesem, da die Passagen nicht nahtlos aneinander passen oder sich gar in der beschriebenen Selbst-Metamorphose der Fabel rückwirkend verändern. Dieses Labyrinth führt aufgrund seiner bewussten Fehlerhaftigkeit auch jenen Rezipienten in die Irre, der seinen Lese-Fokus auf die Stimmigkeit der Durchgangsmöglichkeiten setzt. Des Weiteren impliziert der Begriff des Labyrinths, dass eine Variante die „richtige“ ist, die zum Ziel führt – Gantenbein ist hingegen der Entwurf von Weg-Möglichkeiten, die allesamt nicht zu einem Zielpunkt hinführen und von denen kein Pfad jener richtige ist, der die Dominanz einer impliziten Wirklichkeit in sich trägt. Um dem Werk gerecht zu werden, muss man das ganze Labyrinth und vor allem dessen Art der Verzweigungen im Auge behalten, nicht nur die Konstruktion eines Weges – nicht wesentlich anders beschreibt Jorge Luis Borges die Leseanleitung für sein literarisches Labyrinth, den *Garten der Pfade, die sich verzweigen*: „In allen Fiktionen entscheidet sich ein Mensch angesichts verschiedener Möglichkeiten für eine und eliminiert die anderen;

im Werk des schier unentwirrbaren Ts`ui Pên entscheidet er sich – gleichzeitig – für alle.“[125]

2.2.5 Strukturen des konjunktivischen Romans

Im Falle von *Mein Name sei Gantenbein* kann nicht von einer Romanstruktur die Rede sein, sondern nur pluralisch von Strukturen – denn das Textprinzip dieses Romans folgt mehreren miteinander verschränkten strukturierenden Gefügen. Allein schon der Fabelablauf kann kaum durch ein einheitliches Ereignis-Gerüst wiedergegeben werden, ohne das Werk essentiell um Strukturkomponenten auf Motiv- oder alternativer Handlungsebenen zu beschneiden.
Über die romanspezifischen Eigenheiten des Geschichtsaufbaus hinaus treten im *Gantenbein* deutlich drei Strukturprinzipien des konjunktivischen Erzählens zu Tage, die von Manfred Schmeling eingeführt wurden und in diesem Kapitel aufgenommen und weitergeführt werden sollen: die Wiederholungsstruktur, die Widerspruchsstruktur sowie die Möglichkeitsstruktur[126].

2.2.5.1 Statik und Prozessualität

Ein Problem der Gantenbeinrezeption ist die Leitfrage, ob sich in diesem Roman überhaupt eine Entwicklung ereignet oder ob die Hintereinanderstellung der Möglichkeits-Episoden nicht das Geschehen in einer Statik einfrieren lässt:

> „Schließt die Variante als Erzählprinzip nicht gerade eine Peripetie des Erzählens aus, wie diese einen linearen Erzählablauf einschließt? Um es verschärft zu sagen: Kann sich eine Geschichte, wenn es um probeweises Erzählen geht, so vortragen, daß sie noch als Geschichte mit einem ‚Wendepunkt’ aufgefaßt werden kann?“[127]

Tatsächlich ist dem Roman ein Spiel mit der Statik und der Prozessualität inhärent, die beide als Strukturprinzipien ineinandergeführt und letztendlich zu einer Prozessualität der Statik verschmolzen werden. Diese beiden Pole sind insofern nicht

[125] Aus: Jorge Luis Borges: Der Garten der Pfade, die sich verzweigen, o. O. 1974, S. 86
[126] Siehe Schmeling: Semantische Isotopien, S. 162
[127] Heinz Gockel: Das offen-artistische Erzählen, S. 9/10

nur widerlaufende Prinzipien des Werks, die – typisch für die Widerspruchsstruktur – zum Zusammenlaufen gebracht werden, sondern auch ein treffliches Exempel der Verschränkung mehrerer Strukturelemente.

Plastisch wird dies am Beispiel des Spiegelmotivs, das Heinz Gockel als Leitbild des Romans *Mein Name sei Gantenbein* herausgearbeitet hat. Bezeichnenderweise lautet der englische Titel des Romans „A Wilderness of Mirrors", was die Bedeutung dieses Motivs weit über die dem Spiegel innewohnende Identitätsthematik hinaushebt. Dass im Spiegel, der den ganzen Roman als dominantes Bild durchzieht, die typischen Akzente der Selbstbespiegelung, der Erkenntnis, der Wahrnehmungs-Verzerrung, der Verdopplung, die Thematik des Selbst als Alter Ego wie auch des (verleugneten) Sehprozesses Gantenbeins liegen, dürfte nicht weiter befremden. Die Spiegelfigur schlägt jedoch auch auf die formale Ebene um: Gockel umschreibt die erzähltechnische Eigenart der konjunktivischen Wiederholungsstruktur als „Spiel der kontrastiven Spiegelungen"[128]: Er versteht die repetierende Variation offensichtlich als gespiegeltes Abbild einer Ursituation und ist somit dem Deleuzeschen Verständnis der Wiederholung als Kopie[129] nahe – problematisch an dieser Auffassung ist lediglich der Umstand, dass sich in einem Roman ohne implizite Wirklichkeit das Urbild nicht ausmachen lässt und somit jede Kopie die Kopie einer weiteren ist, ohne jemals ein greifbares Urbild zu verorten[130].

Gockel rückt den Spiegel jedoch noch weiter ins Zentrum seiner strukturalistischen Analyse, wenn er den Text in seiner Mikro- und Makrostruktur als Spiegelgefüge ausweist:

> „Die (...) aufgedeckte spiegelbildliche Anlage wiederholt sich nicht nur auf der Ebene der Gesamtkonzeption des Romans mit der Achse Jerusalem und der gegenseitigen Entsprechung von erstem und zweitem Teil, nicht nur im Verhältnis der eingestreuten Geschichten zu den Handlungssträngen (...) und im Verhältnis der Geschichten zueinander, es wiederholt sich bis in die Komposition von Detailschilderungen."[131]

Wenn die Hälften des Romans sich achsensymmetrisch (wie eine Art von Text-Palindrom) spiegeln, wenn der Roman in der Gegeneinanderstellung zweier antithetischer Entsprechungen aufgeht – das Romanende wird demnach als statisch-

[128] Gockel: Das offen-artistische Erzählen, S. 148
[129] Vergleiche Gilles Deleuze: Differenz und Wiederholung. Aus dem Franz. Von Joseph Vogl. München, [2]1997
[130] Eine Analogie zum poststrukturalistischen Zeichen, das nur auf weitere Zeichen anstatt auf ein „reales" Urbild verweist, dürfte nahe liegen.
[131] Gockel: Das offen-artistische Erzählen, S. 148

gesetztes Kontrastbild zum Anfang anstatt als daraus resultierender Gipfel einer Entwicklung gewertet – dann liegt die Gefahr einer Starrheit der Geschichte nahe. In einer reinen Symmetrie herrscht wenig Entwicklung im Sinne eines Nacheinanders, stattdessen erscheinen die Textteile wie die Dichotomie zweier sich doppelgängerisch entsprechenden Gegenparts. In solch einer Konstellation bliebe die Entwicklung vielleicht tatsächlich so sehr in Starrheit zurückgenommen, dass es einem Erzähler gelingen könnte, „[a]bzuschwimmen ohne Geschichte“[132].

Selbstverständlich liegt in der kontrastiven Antithetik von Bild und Gegenbild eine Prozessualität – der Prozess des medialen Dazwischens – nichtsdestotrotz zeichnet sich die Spiegelachsenkonstellation im primären Sinne durch eine bestimmende Starrheit aus, die eine Entwicklung gänzlich hinfort vom variierten Grundschema nicht zulässt. Diese Spiegel-Statik ist allerdings nur eines von mehreren Strukturprinzipien *Gantenbeins* und wird durch eine Progression auf weiteren Kompositionsebenen ausgehebelt.

Wäre *Gantenbein* ein graphisches Kunstwerk, so könnte das Modell einer starren Symmetrie eventuell aufgehen; als Text ist das Werk allerdings ein Medium in der Zeit[133] und kann nur durch die sukzessive Aneinanderreihung der Schriftzeichen rezipiert werden. Bereits in der literatureigenen Rezeptionsweise liegt also eine Prozessualität, die jener Statik entgegensteht.

Dies bedarf der Erläuterung: Wäre das Werk durch ein rein statisches Nebeneinander der Abschnitte strukturiert, so müsste der Leser an einen beliebigen Punkt springen können, um dort seine Lektüre zu beginnen, um von dort aus zu weiteren beliebigen Textfragmenten übergehen zu können, denn eine absolute Nebeneinanderstellung dürfte keine feste Rezeptionsreihenfolge aufweisen. *Gantenbein* ist hingegen trotz der Episodenstruktur, trotz des Fragmentcharakters so angelegt, dass man den Roman in traditioneller Manier von der ersten Seite bis zur letzten in einem linear anschwellenden Lektüreprozess zu lesen hat. Die Linearität des Lesens steht der Nicht-Linearität des Erzähl-*discours* entgegen, dennoch ist die sukzessive Linearität der Lektüre implizit auch im non-linearen Erzählvorgang eingeschrieben. Der Informationsfluss und das Erzählspiel sind auf ein sukzessiv voranschreitendes Lesen ausgerichtet, nicht auf ein beliebiges Springen, wie es bei einer reinen Episoden-

---

[132] *Gantenbein*, S. 313

[133] Vergleiche Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, Stuttgart 2003 (RUB 271)

Nebeneinanderstellung möglich sein sollte – auch wenn die Narration damit spielt, indem sie beispielsweise Figurennamen setzt, bevor die Figur eingeführt wird (z.B. Enderlin und Gantenbein auf S. 6, Burri auf S. 20), und damit den Sprung mitten in eine beliebige Episode hinein imitiert. Der statische Spiegelachsen-Aufbau der Episoden ist folglich von der grundlegenden Prozessualität des Lesens durchzogen. *Gantenbein* ist keine einfache Spiegelung, sondern ein „Sturz durch den Spiegel“[134]; im Begriff des Sturzes steckt der Vorgang, der Prozess.

Ein Gedankenspiel hilft, diesen Umstand zu verstehen: Könnte man den spiegelbildlichen, achsensymmetrischen Text auch verlustfrei in einer gespiegelt-umgekehrten Reihenfolge anordnen? In einem rein mit statischer Symmetrie operierenden Text – sozusagen in einem Text-Palindrom – müssten beide „Leserichtungen“ relativ gleichwertig sein. Im Falle *Gantenbeins* wird jedoch schnell ersichtlich, dass ein entscheidender Verlust im Informationsaufbau einträte, da der Roman trotz achsensymmetrischer Spiegelbildlichkeit mit einem allmählichen Aufbau operiert und von einem sukzessiven Leseprogress abhängig ist – auch wenn genau dies spielerisch hintergangen wird, indem mit dem Gestus einer Selbstverständlichkeit Zusammenhänge als vertraut gewertet werden, die sich erst im späteren Verlauf vom Leser erschließen lassen: So lässt sich in der Erstlektüre bei Camillas Einführung nicht deren Freude erklären, „einen Nachbarn zu haben, der das Ein und Aus ihrer Herren nie gesehen haben konnte“[135]. Dieser Kommentar ist an jener Stelle unter dem Paradigma des sukzessiven Informationsaufbaus „deplaciert“, da der Leser für dessen Verständnis erst um Camillas Profession und Situation wissen muss. Die Phrase ist ein Spiel mit der Progression und der fragmentartigen Spiegel-Struktur und wirkt in gleichem Zuge als Stilmittel der Vorausdeutung.

Auch wenn die Erzählabschnitte analoge und spiegelbildlich gesetzte Varianten voneinander sind und der Handlungsverlauf demnach als statische Stagnation gewertet werden müsste, findet dennoch eine voranschreitende Entwicklung zwischen diesen variativen Abschnitten statt. Im Verlauf der Nacheinanderfolge dieser Zwischen-Momente bildet sich nichtsdestotrotz eine Handlungsprogression, selbst wenn sie nur indirekt vermittelt wird. *Mein Name sei Gantenbein* besitzt also eine Sukzessivität, allein schon durch die Eigenschaften, ein Text zu sein.

---

[134] *Gantenbein*, S. 16
[135] ebd., S. 30

Eine weitere kontra-statische Entwicklung ereignet sich auf der Ebene der Motivstruktur. *Gantenbein* ist von einem Motivgeflecht durchzogen, und selbst während auf der reinen Fabelebene kaum ein Fortgang stattfinden mag, schreiten die Motivbedeutungen in ihrer Entfaltung fort. So las Heinz Gockel den Roman als „Buch vom Tode“[136] und umschrieb in diesem Kontext die Ereignisse von der einleitenden Todes-Schilderung über die gehäuften Todes-Symbole und -Orte (Pompeij, *Via Appia*, Golgatha) bis zur Fahrt der schwimmenden Wasserleiche aus der Geschichte hinaus („Abzuschwimmen ohne Geschichte“) als Reise durch ein Todesreich in die Zeitlosigkeit – tatsächlich fehlt mit Enderlins wissenschaftlicher Arbeit über Hermes (Psychopompos) auch der „Bote des Todes“[137] nicht. Vor allem bei Frederick A. Lubich wird die Kontextualisierung von *Gantenbein* als Reise durch ein Geisterreich weitergeführt, wobei die Entwicklung hier anhand der Auferstehungsmetaphorik als „Rückkehr aus den Gräbern“[138], als Reise aus dem Todesreich ins Leben gedeutet wird (was in analoger Übertragung auf die mit der Todesmotivik verschränkten Zeitthematik als Weg aus dem Stillstand der Achronie ins Jetzt zu deuten ist). Die Motive weisen also in ihrer Verkettung einen thematischen Prozess neben der inhaltlichen (Nicht-)Bewegung auf der Oberflächenstruktur aus; *Gantenbein* nutzt also eine motivische Prozessualität.

Eine Analyse der Motivstränge kann und soll in dieser Arbeit nicht vollzogen werden, da dies von dem eigentlichen Thema wegführen würde; stattdessen sei auf die genannten Arbeiten von Heinz Gockel und Frederick A. Lubich verwiesen. Erwähnenswert ist der bezeichnende Umstand, dass auch die einzelnen Motivstränge miteinander verflochten sind. Beispielsweise gehen einzelne Motivketten ineinander über und kumulieren im Schlüsselbegriff der Herbstzeitlosen: Die Blütenfarbe dieser Blume ist lila, die Farbe des Todes, in die die Welt aus dem Blick durch Gantenbeins Blindenbrille gehüllt ist. Des Weiteren spielt der Begriff in der Übertragung vom Wort auf die Namen auch auf die Figuren Lila und Camilla (anagrammatisch Cam-Lila, Camilla wird darüber hinaus bei ihrer Einführung verstärkt mit dem Farb-Attribut lila in Verbindung gebracht – siehe *Gantenbein*, S. 28/29) an. Von Anfang an ist die metaphorische Blume mit den Frauenfiguren verbunden, da das Motiv als

[136] Gockel: Das offen-artistische Erzählen, S. 89
[137] *Gantenbein*, S. 142
[138] Lubich: Max Frisch, S. 110

„die Herbstzeitlosenhaut der Frauen“[139] eingeführt wird. Ferner nennt der Wortteil „Herbst“ nicht nur den Zeitraum der Geschichte, sondern birgt auch die Konnotation von Untergang und Sterben; „Zeit“ und „Zeitlosigkeit“ sind wiederum Kernthemen des Werks. In der Zeitlosigkeit liegt abermals die Statik, der Kreis schließt sich.

2.2.5.2 Die Widerspruchsstruktur

Manfred Schmeling bezeichnet mit der Widerspruchsstruktur ein zentrales Charakteristikum des konjunktivischen Erzählens, auch wenn er in seiner Arbeit ihr Ausmaß nicht in allen Dimensionen erfasst, sondern sie lediglich auf Antonymien und Paradoxien innerhalb der Plotebene beschränkt[140]. Eine Widerspruchsstruktur ist jedoch über Paradoxien der Handlung hinaus dem explizit-konjunktivischen Schreibstil an sich wesenhaft. Gerade im Fall von *Mein Name sei Gantenbein* wird dieser wesentliche Charakterzug im Erzählstil einer sich spielerisch selbst hintergehenden Narration sichtbar: Das Stattfindende findet zugleich nicht statt, da nur dessen Möglichkeit wie in einem Gedankenspiel aufgezeigt wird – und genau diese unfassbare, phantomhafte Möglichkeit wird in der greifbaren Spezifikation eines erzählerischen Habitus` ausgeführt, der Erzählwirklichkeiten *be*-greifbar ausschildern muss und deren Handfestigkeit noch in der Ausschilderung als Figuration des Möglichen verwerfen muss.

Der Leseakt pendelt ständig zwischen einem Anerkennen des Beschriebenen, ohne das jede Orientierung innerhalb der Lesewelt im totalen Skeptizismus unterginge, und einem notwendigen Bezweifeln desselben in seinem Status als „tatsächlich Ereignetes der Geschichte“ – denn jedes Ereignis ist eine bloße Möglichkeit und steht als solche zwischen dem sich tatsächlich Ereignendem und dem sich Nicht-Ereignendem. Die erzählerische Wirklichkeit des konjunktivischen Romans besitzt den Status des Potentiellen, und in diesem Potentialis steckt die Widerspruchsstruktur. Der Leser muss sich auf eine Aktualisierung einer Möglichkeit einlassen, die zwischen einem Sein (ihrer expliziten Darstellung) und einem Nicht-Sein (als Möglichkeitswelt neben anderen Varianten) steht. Solange

[139] *Gantenbein*, S. 41
[140] Vergleiche Schmeling: Semantische Isotopien, S. 162, 164-166

eine konjunktivische Narration keine implizite Wirklichkeit setzt, ist jede Variante zugleich wirklich und nichtwirklich, zugleich tatsächlich geschehend und virtuell.
Der konjunktivische Roman, der eine Unbezeichnetheit mit der Bezeichnung (siehe Kapitel 2.2.2) und die virtuellen Möglichkeitswelten mit dem sich aktuell Ereignendem vereint, nutzt den Widerspruch als fruchtbare Ausgangsfigur des Erzählens und zwingt gerade durch die geplante Unvereinbarkeit des Werkes in sich selbst den Leser zu einer inhaltlichen wie poetologischen Reflexion. Der antonymische Aufbau der Plot-Struktur ist also lediglich ein Ausdruck einer allgemeinen, weitreichenderen Widersprüchlichkeit, die aus der erzählerischen Möglichkeitsausbreitung (anstelle einer eindeutigen Wirklichkeitssetzung) hervorgeht und zugleich nur in der Akzeptanz der simultanen Vielheitlichkeit in der Figuration der Möglichkeit aufzulösen ist.

2.2.5.3 Möglichkeitsstruktur und Inter-Narration

Den zentralen Begriff der Möglichkeitsstruktur beschreibt Schmeling in überraschender Knappheit mit den Worten „Potentialität als ‚Ersatz' für aktionale Progression"[141]. Insofern verortet Schmeling die Struktur des konjunktivischen Erzählens im Verhältnis von Statik und Progression einer Fabel: Anstatt in der Handlung voranzuschreiten, konzentriert sich das Möglichkeitserzählen auf eine minimalisierte Handlung, eine Arche-Situation, die in der Spannbreite der Möglichkeiten vervielfältigt und erst über die Variation in ihrer Bedeutung deutlich wird – veranschaulichbar als eine Art der „Teilhandlung" eines denkbar größeren Handlungsgefüges (das freilich nicht erzählt werden muss), die herausgegriffen und in ihren möglichen Wendungen betrachtet wird. Indem Schmeling die Potentialität der Geschichte als „Ersatz" für die Progression der Handlung wertet, wird deutlich, dass in dieser Potentialität, also in der Möglichkeitsstruktur selbst eine Art von „Handlung" enthalten sein muss – und genau in dieser „Handlung" der Potentialität liegt wiederum eine Progression, die der Plot-Entwicklung nicht an Prozessualität nachsteht.

[141] Schmeling: Semantische Isotopien, S. 162

Die Möglichkeitsstruktur wird üblicherweise in einer episodischen Gestalt[142] umgesetzt, konjunktivisches Erzählen lässt sich somit als Form des episodischen Erzählens erfassen: Anstatt mehrere Episoden verschiedener Ereignisse miteinander zu vernetzen, werden diverse Episoden desselben Grundereignisses erzählt; eine Standardsituation wird also in ihren Möglichkeiten aufgefächert. Der besondere Reiz liegt in beiden Fällen des Episodischen in der Art der Vernetzung, die zu einer neuen Sinnebene neben den Sinnebenen der Einzelgeschichten führt. Die spezifische Gestalt der vernetzten Episoden-Narration ergibt im hermeneutischen Sinne der Teil-Ganzes-Beziehungen zumindest vier Bezugs- und Bedeutungsebenen.

Dies sind erstens der Sinn der einzelnen (Möglichkeits-)Episode für sich allein als autarke Geschichte, zweitens die Bezüge zwischen zwei oder mehreren Episoden, drittens das Verhältnis zwischen der Einzel-Episode und dem Werk-Ganzen, viertens die Relation der kontrastiven Bezüge zwischen den Episoden (der „Inter-Narration") zum Werk-Ganzen. Es zeigt sich, dass die besondere Situation des (Konjunktivisch-) Episodischen sich durch die Figuration der Relation zwischen den Einzelgeschichten auszeichnet, und genau in diesem „Dazwischen" zeichnet sich eine weitere Sinnebene ab, die als die Pointe der Ästhetik die „eigentliche Geschichte" figuriert: eine Geschichte aus dem Verhältnis zwischen Geschichten, eine Narration aus Narrationen – und in eben dieser „Dazwischen"-Geschichte, dieser „Inter-Geschichte", findet die Möglichkeit ihre Struktur.[143] In der Tat liefert die Intertextualitätstheorie eine handliche Grundlage zur Beschreibung der episodischen Narration, schließlich können die autark gelesenen Einzel-Episoden als gegenseitige Intertexte betrachtet werden (wenn auch Intertexte, die in dieselbe „Textsammlung" des Werk-Gesamten eingeschrieben sind). Das Besondere dieses episodischen Zwischentextlichkeits-Verhältnisses ist, dass es beidseitig verläuft: Intertext A ist Grundlage für den Text B, zugleich ist auch B im gleichen Verhältnis ein Intertext

[142] Vor allem in Filmen wird die episodische Möglichkeitsstruktur gerne dramaturgisch verwandt: Beispielsweise in Smoking/No Smoking, Frankreich 1993, oder Lola rennt, Deutschland 1998.

[143] Interessanterweise ist ein „Protagonist" der klassischen Episoden-Erzählung stets das Schicksal, wenn sich die Lebenswege der Figuren im Netzwerk der Ereignisse wie vom Schicksalsfaden der Parzen miteinander verspinnen und sich aus dem übergeordneten Standpunkt des Rezipienten, der alle Episoden überblickt, herauskristallisiert, dass Entwicklung und Schicksal des Einzelnen an das Netz der Gesamtereignisse gefesselt sind. Die Möglichkeits-Episodik ersetzt hingegen diese „Dramaturgie der Fügung" (vergleiche Max Frisch: Dramaturgisches, S. 8) durch eine Dramaturgie der „Beliebigkeit jeder Geschichte" (ebd., S. 9), da die Episoden nicht eine schicksalshafte Vernetzung, sondern eine Aufgabelung der denkbaren Möglichkeiten formen. In ersterem Falle fesselt das Netz der Episoden die Figuren und die Ereignisse an ein zwangsläufiges Schicksal, im letzteren Falle weist die Episodik in konträrem Sinne das Ereignis als kontingent aus einem Pool an Möglichkeiten aus und hintergeht gerade das Netzgeflecht der Parzen.

für A (was in einer sukzessiv verlaufenden Intertextualität nicht zwingend gegeben sein muss). Aufgrund dieser kontrastiven Gegenläufigkeit ergibt sich für das intertextuelle Verhältnis eine Gestalt, weil es nicht nur ein Bezug von einer Geschichte zur anderen ist, sondern ein Rangieren zwischen Geschichten, die wechselseitige kontrastive Aktanten sind: Aus dem Verhältnis zwischen Geschichten wird eine Geschichte gewoben, die provozierte Denkleistung zwischen den Einzel-Narrationen bringt eine „Figur einer sekundären Narration" hervor, die im Folgenden „Inter-Narrem"[144] genannt werden soll.[145] Diese „Inter-Narration" ist kein Element der Statik, sondern der Progression – einer Progression zwischen Geschichten.

Nach Joachim Paechs Medientheorie ist Bewegung die „Figur des Unterschieds"[146]: Der Eindruck von Bewegung entsteht als Zwischenfigur zwischen zwei kontrastiven Folgebildern. Diese Konzeption ist eigentlich auf das filmische Bewegungsbild gemünzt, überträgt man sie jedoch auf die narrative Progression, erhält man einen fruchtbaren Ansatz für das konjunktivische Varianten-Erzählen: Konkretisiert man das Verhältnis zwischen Differenz und Wiederholung des Variantenspiels, so sieht man, dass sich tatsächlich eine Handlung zwischen den Episoden figuriert. Die multiple Episoden-Narration erzählt durch ihre eigene formale Konstitution (also eine Erzählung, die sich aus formalen Gesichtspunkten ergibt, anstatt einer primär inhaltlichen Vermittlung), indem sie zwischen den plastischen Primärgeschichten eine kaum greifbare Inter-Narration hervorbringt, die als Figur des kontrastiven Unterschieds per definitionem eine Bewegung ist – eine Sinn-Progression, vergleichbar mit einer Handlung, nur, dass die Handlungsträger eben abstrakte Handlungen statt Figuren und Ereignisse sind.

Die Inter-Narration, die sich aus der Figuration einer wechselseitigen Beziehung zwischen Geschichten ergibt, verbleibt nicht im Status eines bloßen Verhältnisses, sondern kann zu einer eigenständigen Sinn-Ebene werden: Der Leser konzentriert sich weniger auf die Einzelgeschichten, sondern vielmehr auf die Ästhetik der Bezüge zwischen den Episoden – für ihn wird interessant, welche Sinnbezüge sich zwischen den Geschichten ergeben, wie die Episoden miteinander rangieren und wie sich das Verhältnis zwischen ihnen im fortschreitenden Lesen von Erzählsequenz zu

[144] Als „Narrem" wird hier die Sinn-Einheit einer Narration bezeichnet, ein „Inter-Narrem" ist somit die Sinn-Einheit einer Narration, die aus dem Verhältnis von Geschichten besteht.

[145] Treffender wäre die Bezeichnung „inter-narratives Narrem" beziehungsweise „inter-narrative Narration", aus Gründen der pragmatischen Griffigkeit des Terminus wird hier der verkürzte Begriff „Inter-Narrem" beziehungsweise „Inter-Narration" gewählt.

[146] Vergleiche Joachim Paech: Der Bewegung einer Linie folgen. Schriften zum Film, Berlin 2002

Erzählsequenz entwickelt. Der Lektüre-Schwerpunkt wird von den Figuren und Ereignissen der Handlung auf die kontrastiven Sinnmöglichkeiten zwischen den Handlungen verlagert. Ein Inter-Narrem ist als Bezugsfeld also ebenfalls ein Sinn-Träger, ein Ergebnis aus gedanklichen Beziehungen zwischen Sinneinheiten.
Aufgrund der stärkeren formalistischen Abstraktionsleistung als beim inhaltsorientierten Lesen mag man auf den ersten Blick diese inter-narrative Figuration als wenig handfest einschätzen, dennoch ergibt sich ein Inter-Narrem genauso aus Sinnträgern (nämlich aus Geschichten[147]), wie sich ein inhaltliches Narrem aus Sinnträgern ergibt. Allerdings sind es nicht nur einzelne Zeichen, sondern komplexe Sinnträger aus den Zeichen-Verkettungen einer Geschichte. Greift man die Handfestigkeit der Figuration des Verhältnisses von komplexen Sinneinheiten an, so muss man sich im Umkehrschluss überlegen, wie handfest ein traditionelles literarisches Gefüge ist, das ebenso in einer Gedankenleistung konkretisiert wird. Inter-Narrationen erfordern einen zweiten formalistischen Gedankenschritt beim Konkretisierungsakt, eine stärkere Bezugsleistung seitens des Lesers, dennoch lässt sich der Bezug zwischen zwei oder mehreren narrativen Komplexen auf vergleichbare Weise imaginieren wie der Bezug zweier oder mehrerer (Satz-)Zeichen, die nach Saussures Theorie in ihrem relationalen Verhältnis ein Sinngefüge erstellen. Auch die Inter-Narration ist ein Sinngefüge – ein Sinngefüge aus Geschichten, aus komplexen Zeichen-Gebilden.

Inwiefern ist dieses Konzept einer inter-narrativen Struktur für das Verständnis des Möglichkeitserzählens von Nutzen? Erst wenn man sich der Eigenschaft einer Inter-Narration bewusst wird, kann man die Möglichkeitsstruktur verorten und als mehr als einen unbestimmten terminologischen Platzhalter begreifen. Die Möglichkeitsstruktur ist auf der Ebene der Inter-Narration anzusiedeln: ein progressives, kontrastives Verhältnis zwischen Geschichten – in diesem Fall der Geschichten der Möglichkeitsräume. Die Möglichkeits-Struktur ist die Figuration des Rangierens von alternativen Erzählsequenzen; sie ist das Sinngefüge, das vom Leser aktiv vollzogen wird, wenn er die erzählten Varianten in Beziehung setzt – sie ist die Geschichte von erzählten Geschichten. Die inter-narrative Möglichkeitsstruktur ist die Pointe des konjunktivischen Erzählens, ein Sprung vom primär-inhaltlichen

[147] Die Voraussetzung einer solchen Inter-Narration ist, dass man eine gesamte Narration als Narrem, also als ein narratives Element einer umfassenderen Narration betrachtet.

Erzählen auf die poetologisch-selbstreflexive Ebene der Organisation von Verhältnissen zwischen Geschichten.

Ganz plastisch führt solch eine inter-narrative Struktur bei einem Werk wie *Mein Name sei Gantenbein* zu folgendem Leseverhalten: Die deutlich markierte konjunktivisch-episodische Form *Gantenbeins* drängt den Rezipienten zu einer formalistischen Lesart. Er versucht, das Schema der Erzähl-Sequenzen des Romans zu erfassen und stellt aus seiner übergeordneten Leseposition, die die einzelnen Episoden überblickt, ein Sinn-System von Bezügen zwischen den Varianten her. Der Leser verfolgt mehr, *wie* die Geschichten sich zueinander verhalten, als was sich genau innerhalb dieser Episoden ereignet. Die wesentliche Aufmerksamkeit gilt der Struktur zwischen den Geschichten, die für den Leser wesentlich innovativer ist als die variierenden Ereignisse eines Grundschemas, das wieder und wieder repetiert wird und in der Wiederholung an inhaltlich innovativem Reiz einbüßt. Das eigentliche Thema, das die Möglichkeitsgeschichte behandelt, ist das inter-narrative Strukturverhältnis zwischen den Episoden. Die formalistische Inter-Narration wird somit zum Inhalt.
Wenn Max Frisch im *Gantenbein* „das Weiße zwischen den Worten“[148] sichtbar machen will, so drückt er – bezogen auf die formalistische Verfasstheit des Romans – auch die Figuration des „ungreifbar-weißen“ Verhältnisses zwischen den „schwarzgedruckten“ Geschichten aus. Das Weiße zwischen den Buchstaben ist nicht nur der unausgesprochene, passiv vermittelte „eigentliche Inhalt“, der sich als Schattenriss zwischen den ausgesprochenen Zeilen abzeichnet, sondern auch die „unsichtbare“ inter-narrative Geschichte, die sich erst im Verhandeln der greifbaren Einzel-Geschichten abbildet.

2.2.5.4 Die Wiederholungsstruktur

> „Gantenbein am Flugplatz und immerzu in dieser gleichen Halle, (...) Gantenbein weiß, das scheint ihm nur so, als stehe er zeitlebens, so wie jetzt, zeitlebens am Flugplatz und in dieser Halle und genau an dieser Stelle, um Lila abzuholen zeitlebens ... wie heute, wie immer.“[149]

[148] Vergleiche Heinz Gockel: Das offen-artistische Erzählen, S. 28, 29
[149] *Gantenbein*, S. 303

„Zeitlebens“ wartet Gantenbein auf die ewig von Neuem ankommende Lila und erfährt in dieser ewigen Wiederholung der immerzu selben Situation die Zeitlosigkeit, die ein Schlüsselthema von *Mein Name sei Gantenbein* ist. Im Ewig-Selben bildet sich die Ewigkeit ab als ein Verlust der Augenblicklichkeit angesichts eines endlosen Stroms gleichartiger Zustände: „Jetzt ist nicht jetzt, sondern immer.“[150] *Gantenbein* zeichnet sich durch eine Stilistik der Wiederholung aus: Gerade in ersterem zitierten Satz taucht das Wort „zeitlebens“ dreimal auf, wie auch ganze Phrasen in dem Werk wiederholt werden (am prominentesten in der leitmotivischen Wendung „Ich stelle mir vor“), genauso, wie markante Situationen wie etwa das Warten am Flugplatz unaufhörlich von Neuem geschildert werden.

Der Indifferenz einer unablässigen Repetition selber Situationen steht der aktuelle Augenblick entgegen, und tatsächlich findet sich in der genannten Textstelle durch die Wendung „so wie jetzt“ ein Verweis auf den gegenwärtigen Moment in seiner Einzigartigkeit: „Jetzt ist jetzt, (…) das ist die Gegenwart, (…) schon ist die Gegenwart wieder aus.“[151] Dieses Grundschema eines punktuellen Zustands innerhalb eines ewig-selben Schemas ist ein selbstreflexives Abbild der Stilistik des konjunktivischen Erzählens: Vor dem Hintergrund virtueller Möglichkeitsräume, die Variationen einer im Wesentlichen gleichbleibenden Grundsituation sind, wird ein Zustand als Besonderer herausgegriffen und aktualisiert, also literarisch verwirklicht (vergleiche actuality und virtuality in der „possible worlds“-Konzeption). Die Möglichkeit als nicht in der Zeit verordnetes und in diesem Sinne „zeitloses Ereignis“ wird durch die Repetition und Nebeneinanderstellung äquivalenter Narreme erfahrbar gemacht, Werke des konjunktivischen Erzählens weisen eine Struktur der Wiederholung auf.

Die Wiederholung fungiert also als Figuration der Möglichkeit: Um die Kontingenz und die alternativen Möglichkeiten einer Handlung sichtbar zu machen, ist es notwendig, die grundlegende Situation narrativ zu vervielfältigen und in Variationen aufzufächern. Die Abwandlung und somit die Differenz zwischen Ausgangszustand und „Kopie“ ist Teil einer jeden Repetition: „Das Wiederholen setzt immer schon eine Duplizität, also Andersartigkeit voraus.“[152]

---

[150] ebd., S. 132
[151] ebd., S.133
[152] Peter Pütz: Wiederholung als ästhetisches Prinzip, Bielefeld 2004, S. 7

Die Differenz müsse „wenn schon nicht in der Substanz oder im Bereich des Akzidentellen, so doch zumindest im Umkreis der Relationen gesucht werden. Was wiederholt wird, kann in jeder Hinsicht deckungsgleich sein, ist es aber keinesfalls hinsichtlich des Raumes und der Zeit.“[153]

In jeder Repetition ruht somit eine Minimaldifferenz, die jeder wiederholten „Kopie“ ihre einzigartige Originalität gibt und die Perlen einer Kette gleichförmiger Zustände zu Unikaten macht. Die narrative Darstellung von Möglichkeitsräumen ist deshalb ein Spiel des Ineinanderlaufens von Gleichförmigkeit und zugleich Differenz: Sind die Textabschnitte gleichartig, so geht die Variation unter – und mit ihr die Figuration der Möglichkeit, denn die reine Wiederholung des Selben führt zu einer Welt der Zwangsläufigkeit jenes einen Zustands, das potentielle Anders-Sein findet keinen Platz mehr. Sind die Textabschnitte hingegen zu unterschiedlich, so erkennt man sie nicht als Alternativen desselben Moments. Wollte man tatsächlich alle möglichen Ereignisse aufführen, so verlöre die Geschichte ihre Gestalt, denn im Sinne eines absoluten Möglichkeitsraums könnten am selben raum-zeitlichen Punkt ganz und gar unterschiedliche Ereignisse eintreten: Man müsste beispielsweise auch derartige kontrafaktische Überlegungen mit einschließen, dass alle Kernfiguren nicht existieren und an ihrer Stelle völlig andere handeln könnten. Um die völlige Kontingenz und mit ihr das unübersichtliche Chaos zu vermeiden, fokussiert das pragmatische Möglichkeitserzählen auf ein Spektrum erkennbar alternativer Varianten, das selbstverständlich nur eine Teilmenge des absoluten Möglichkeitsraums ist: Man benötigt zur Orientierung das Kontinuierliche als roten Faden, als rettenden Ariadnefaden in Anbetracht des Labyrinths völliger Kontingenz: „Das Erzählprinzip der Varianten kann nicht auf Beliebigkeit tendieren, sondern auf Variation.“[154]

Die typische Wiederholungsstruktur des konjunktivischen Erzählverfahrens, die in *Mein Name sei Gantenbein* so deutlich zu Tage tritt, lässt sich als das Textprinzip der *strukturalen Matrix* beschreiben: als „Variation gleichbedeutender Aussagen“[155]. Zwar nutzt der Text immer neue Aussagen und sprachliche Wendungen, jedoch folgen diese einem homologen Muster, das wie eine narrative Schablone wirkt. In

[153] ebd.
[154] Heinz Gockel: Das offen-artistische Erzählen, S. 31
[155] Vergleiche Yasmin Hoffmann: Sprach- und Kulturkritik im Erzählwerk, S. 11

Gantenbein wird jenes Grundschema selbstreferentiell behandelt und wird inhaltlich wie formal zum Motiv. Auf der Ebene des Inhalts ist jene Matrix das „Erlebnismuster“[156], das sich als Grundform aller Varianten den Einzelgeschichten einprägt – die Erfahrung, die in den Geschichten gesucht und eingeholt werden soll: „Ein Mann hat eine Erfahrung gemacht, jetzt sucht er die Geschichte seiner Erfahrung.“[157]

Formal wird die übergreifende Matrix in den situativen und insbesondere den Rollen-Konstellationen am deutlichsten: Alle Geschichten kreisen um ein stets gleiches Rollengefüge, jedoch werden die Rollen – wie bei einer mathematischen Funktion, in der die Variablen mit unterschiedlichen Zahlen ausgefüllt werden – mit verschiedenen Figuren besetzt. Diese gleichbleibende Grundstruktur ist stets ein Dreigestirn aus Ehemann, Ehefrau und Liebhaber. Der Ehemann kann dabei Svoboda oder Gantenbein[158] sein, wie der Liebhaber mit Enderlin, Gantenbein[159] oder dem Studenten „Einhorn“ besetzt wird. Auffälligerweise steht mit Lila jeweils eine invariable Figur im Zentrum, sie dient somit offenkundig als Fixpunkt der Rollengruppierung.

Beispielsweise sitzt Gantenbein in der variierten Garderoben-Anekdote, in der die erste Begegnung des Liebhabers mit Lila vor Augen deren Partners stattfindet (vergleiche *Gantenbein*, S. 293), auf genau jenem Stuhl des Lebensgefährten, dem er noch eine Seite zuvor als Verehrer gegenüberstand. Somit findet eine Rollenumbesetzung statt, doch die Struktur bleibt konstant.

Die einzelnen Geschichten, auch die Nebenhandlungen wie die des Bäckermeisters aus O.[160], behandeln in geradezu iterativer Manier unterschiedliche Ausprägungen dieser Konstellation, sogar in einer mehrfachen Verschachtelung, dennoch bleibt die „Formel“ stets dieselbe. Die Wiederholung setzt die Abweichung voraus, doch die Abweichung vollzieht sich abermals nach den selben Prinzipien und bestätigt erneut die Repetition. Nicht nur in den Rollen-Konstellationen, auch in den erzählten Situationen bildet sich jenes Schema ab: Die Verzweigungen der Möglichkeitsräume

---

[156] *Gantenbein*, S. 46
[157] ebd., S. 6
[158] So ist Enderlin zuerst der Nebenbuhler von Svoboda, bevor Gantenbein an dessen Stelle als Lilas Ehemann rückt und Enderlin zu Gantenbeins Konkurrent wird.
[159] Vor allem in den Varianten der „Anekdote von ihrer ersten Begegnung“ (*Gantenbein*, S. 291) tritt Gantenbein als Nebenbuhler eines (zur Rolle des Ehemanns analogen) Lebensgefährten Lilas auf.
[160] *Gantenbein*, S. 108

liegen vergleichbaren Ereignissen zugrunde, die sich an Schlüsselstellen aufgabeln und dennoch ihr Grundmuster niemals verleugnen. In der Erzähldynamik der Abhandlung darüber, ob Gantenbein seine vorgetäuschte Blindheit gesteht oder weiterhin verschweigt oder ob Enderlin fliegt oder bleibt, wird in allen erzählten Varianten eine immer selbe (Beziehungs-)Frage diskutiert: „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.“[161]
Die Ereignisse alternieren, doch das Erlebnis und die Substanz der Thematik bleiben dieselben; in allen Variationen wird dasselbe thematische Grundmuster sichtbar. Gantenbeins Schweigen und Gantenbeins Geständnis sind zwei Möglichkeiten, um dasselbe Verhältnis seiner Beziehung zu Lila zum Vorschein zu bringen; in beiden Alternativen drückt sich das eigentliche Erlebnismuster ab. Welche Variante nun verwirklicht würde, spielt eine untergeordnete Rolle, denn im eigentlichen Sinne zeichnet sich dieses Muster als überlappende Schnittmenge aller Varianten ab: „zwischen“ den Geschichten in der stets gleichbleibenden schematischen Matrix. Alle Varianten sind Ausdifferenzierung desselben Systems, und in der Alternierung der einzelnen Ausdifferenzierungen wird das System als eigentliches Kernthema sichtbar. Die in aller Veränderlichkeit gleichbleibende Situation wird in der Svoboda-Handlung explizit, wenn mehrere Handlungsweisen offeriert werden und Svoboda in allen Varianten Lila verliert: „Natürlich verliert er sie auch so (...) Er verliert sie so oder so (...) Er verliert sie gerade dadurch, daß (...)“[162]
Mit spielerischer, selbstreflexiver Ironie kommentiert der Erzähler schließlich diese feste Musterhaftigkeit: „[E]s braucht nicht Salamanca zu sein, (...) es kann auch Arles sein oder Agrigent, wo er seine Briefe schreibt, es bleibt sich gleich, es ist immer derselbe Schalter.“[163]
In einer elegant verborgenen, verdichteten Form umreißen alle Teilgeschichten also denselben Aussagegehalt und sind motivisch-thematisch ineinander abbildbar. Exemplarisch soll diese Übereinstimmung am Märchen von Ali und Alil, an der Geschichte des Liebesbriefe-suchenden Philemon und am Verhältnis zwischen Gantenbein und Lila aufgezeigt werden: In jeder Geschichte bleibt die Personenkonstellation von Mann, Frau und potentiellem Liebhaber gewahrt, jedes

[161] ebd., S. 126
[162] ebd., S. 232/233
[163] ebd., S. 233

Mal ist die vorgetäuschte Blindheit das Zentralmotiv (im Fall von Philemon die vorgetäuschte Blindheit gegenüber den Briefen), in jedem Fall wird der Eifersüchtige auf sich selbst zurückgeworfen: Philemon findet seine eigenen Liebesbriefe, Ali muss entdecken, dass seine heimliche Bettgespielin niemand anderes ist als seine Frau Alil, Gantenbein gelangt über seine eifersuchtsgeplagte Beziehung zu Lila zur Selbsterkenntnis. Diese Analogie der Teilgeschichten findet seinen literarisch verdichteten Ausdruck im Kosenamen „meine Lilalil“[164]: Das anagrammatische Wort enthält sowohl die Namen Lila und Alil, wie es auch in Philemons Briefen als Anrede an seine Baucis gerichtet ist und zugleich als Palindrom in einer selbstreflexiven Lesart auf die palindromische Spiegelachsenstruktur des Romans verweist.

Aufgrund dieser Variabilität der Figuren und Situationen, die in ihrer Austauschbarkeit trotz aller Differenz auf denselben Aussagegehalt zurückgeworfen werden, gibt es „in Bezug auf die Figurenkonstellation keine selbständigen Personen, sondern Varianten von Figuren.“[165] Die Handlungsträger sind somit auch keine Antagonisten, ebensowenig wie die Variationen einer Situation als sich ausschließende Gegenmodelle gewertet werden sollen:

> „So kann nicht mehr das Gegenbild als Variante zum Bild aufgefaßt werden, sondern Gegenbild und Bild erweisen sich gleichermaßen als Varianten der Widersprüchlichkeit. Enderlin ist nicht Gegenfigur zu Gantenbein, sondern Gantenbein und Enderlin sind mögliche Figurationen des im Aufbau der Figur angelegten Widerspruchs.“[166]

Die Praxis des „Umbesetzens“ derselben Rolle[167] mit verschiedenen Figuren wird ironisiert durch das narrative Hantieren des Ich-Erzählers markiert, der beständig und für den Leser erkennbar von einer Rolle in eine andere umspringt. Der fortgesetzte Rollenwechsel des erzählenden Ich steht insofern für ein Kompositionsprinzip ein, das den gesamten Roman durchzieht: Die Rollenstruktur ist fest, doch die Besetzung ist variabel, kontingent und austauschbar.

Durch seine andauernde Wiederholung etabliert sich das Schema der strukturalen Matrix und bleibt schließlich im Kopf des Rezipienten, ohne eigens aufgerufen werden zu müssen. Der *Gantenbein*-Leser, der die strukturierende Wiederholung

---

[164] ebd., S. 186
[165] Heinz Gockel: Das offen-artistische Erzählen, S. 13
[166] ebd., S. 16
[167] Nicht umsonst ist die Schauspielerei der zentrale Beruf in dem Roman – dieser ist auch eine Metapher für die Textstrategie.

durchschaut hat, geht ab einem bestimmten Punkt der „Konditionierung“ auch bei neuen Textabschnitten von den allzu vertrauten Formationen und Text-Prinzipien aus und ist sich im Geistesspiel irgendwann der möglichen Geschichten um eine Situation herum bewusst, ohne, dass diese eigens erzählt werden müssen: Das Erlebnismuster „schleift“ sich ein, das variative Spiel der Möglichkeits-Welten wurde erkannt und wird im Kopf fortgeführt – schließlich weiß der Leser, dass das erzählte nicht implizit wahr ist, sondern nur ein imaginiertes narratives Konstrukt unter vielen möglichen. An diesem Grad des Textbewusstseins schließt sich der Kreis zur poetologischen Selbstreferentialität, denn der Leser wird sich der konstrukthaften Ontologie des Narrativen bewusst, er erkennt die Geschichten im Sinne einer Luhmannschen „als ob“-Variante der erlebbaren Wirklichkeit und wird auf die Kontingenz aller Ereignisse aufmerksam, die Max Frisch verficht: eine Wirklichkeit, die sich nicht nach einer deterministischen „Dramaturgie der Fügung“ richtet – „das würde den Herrschenden so passen“[168] – sondern die immerzu auch anders denkbar und somit veränderbar ist.[169]

[168] Max Frisch: Dramaturgisches, S. 12

[169] Für den Leser dürfte lediglich die Frage offen bleiben, ob eine wahrhaftige Veränderbarkeit vorliegt, wenn sich alle Umgestaltung in alternierenden Varianten abspielt und die Struktur nichtsdestotrotz die ewig selbe bleibt. Gibt es beim Spiel von Differenz und Wiederholung einen Ausbruch aus den Varianten?

3. Poetologische Selbstreflexivität

3.1 Die Bewegung des Erzählens

Nicht in der Fabel steckt die eigentliche Thematik von *Mein Name sei Gantenbein*: Die offensichtliche, direkte Handlung verliert in ihrer Vervielfältigung an Gewicht; vielmehr ist der Zweck der multi-narrativen Fabelaufsplittung, zwischen allen Varianten die eigentliche Thematik des Werks sichtbar zu machen. *Gantenbein* ist eine Geschichte über die Variation einer Geschichte und somit eine Erzählung über das Erzählen: Die Worte sind meta-narrativ zu verstehen.

Poetologische Selbstreflexivität ist eine grundsätzliche Eigenschaft konjunktivischen Erzählens, denn mit der Möglichkeit einer Geschichte avanciert die Bewusstwerdung über die Fiktionalität und über die narrative Ästhetik eines literarischen Werks zum eigentlichen Thema.

Durch die Vervielfältigung der Geschichte in alternative Möglichkeitsräume wird die Narration mit ausgestellt: Die Variation lenkt die Aufmerksamkeit durch Differenz und Wiederholung darauf, *wie* erzählt wird, da die gleichbleibende Grundschematik der Fabel bekannt ist und der Leser verstärkt darauf achtet, welche Unterschiede vom Erzähler gesetzt werden und welcher Methoden der narrativen Variation er sich dabei bedient. Das Erzählen wird zunehmend zum eigentlichen, meta-narrativen Inhalt der Geschichte; wie Schmeling beschreibt, schiebt sich „die *Bewegung des Erzählens* selbst verstärkt in den Vordergrund“[170] – so wird auch bei *Gantenbein* die Geschichte in den Hintergrund gerückt, um die Ästhetik des Zeigens und Darstellens zu akzentuieren: „Ein Film, der überhaupt keine Story hat, das einzige Ereignis ist sozusagen die Kamera selbst, es geschieht überhaupt nichts, nur die Bewegung der Kamera, die Zusammenhänge, die die Kamera herstellt – “[171]

Das Ereignis *Gantenbeins* ist die Bewegung des Erzählens, die paechsche „Figur des Unterschieds“ zwischen den kompositorischen „Bildern“ der Einzelgeschichten.

> „Eine story aber steht nicht mehr zur Verfügung. Zur Verfügung steht das Erzählen in seinem artistischen Vermögen, das Konstruieren der Komposition als einer strukturell notwendigen, wenn auch ohne Geschichte. Damit tritt ein

[170] Manfred Schmeling: Semantische Isotopien, S. 157
[171] *Gantenbein*, S. 178

> Moment der Formalisierung ein. Das Artistische im Erzählvorgang wird dominant, denn es muß die Aufgabe der story übernehmen, Zusammenhänge herzustellen und als notwendige darzustellen.“[172]

Ein konjunktivischer Roman wie *Gantenbein* ist insofern von einer formalistischen Warte aus zu lesen, die erst die Grundlage zum Verständnis des „Inhalts“ schafft, da ein wesentlicher Bestandteil des Inhalts der sich selbst ausstellende Darstellungsprozess ist. Insbesondere in *Mein Name sei Gantenbein* ist diese meta-narrative Erzählschleife des *sich selbst*-Ausstellens von Bedeutung, da der Roman in seiner Verkapselung nicht nur das Zeigen aufzeigt, er macht vor allem auch sichtbar, *wie* er das Zeigen zeigt.

Das konjunktivische Erzählen stellt die erzählten Welten als mögliche und nicht als zwangsläufige Wirklichkeiten dar, alles Beschriebene wird unübersehbar im Modus des fiktionalen „Als-Ob“ verstanden. Das Möglichkeitserzählen ist also ein Erzählgestus, der sich seiner Künstlichkeit bewusst ist. Vergleichbar mit dem Brechtschen Verfremdungseffekt schafft das konjunktivische Werk mittels seiner Irritationsstrategien (beispielsweise über die Widerspruchsstruktur oder über die Breschen der Umschwünge zwischen den Möglichkeitsepisoden) eine rationale Distanz zu den geschilderten Ereignissen und lenkt die Aufmerksamkeit auf die Art, wie die Ereignisse geschildert werden: Das Erzählen wird „offen-artistisch“[173], die „Erinnerung an die Erzählsituation wird zum strukturellen Moment“[174]. Über die Brechtsche Theorie hinaus, die diesen Effekt zur Bewusstmachung der Illusion vorsieht, wird dieses Programm im Möglichkeitserzählen so stark gewichtet, dass sich eine Verschiebung weg von der inhaltlichen Handlung, hin zur formalistischen Handlung der Erzählmotorik vollzieht: Die Geschichten sind Folien, vor denen der Vermittlungsvorgang als eigentlicher inter-narrativer „Handlungsträger“ agiert. Kein Wunder, dass gerade die Erzählerfigur in *Gantenbein* eine derart hervorstechende Rolle einnimmt.

Ein Ereignis ist in der konjunktivischen Erzählung stets nur im Horizont möglicher Alternativen denkbar. Wenn alles Geschehende immer auch anders sein könnt, wird der Leser mit der Weltkontingenz konfrontiert, was Niklas Luhmann als eigentlichen Zweck der Literatur betrachtet: Das literarische Werk zeigt dem Leser alternative

---

[172] Heinz Gockel: Das offen-artistische Erzählen, S. 30
[173] Vergleiche Heinz Gockel: Das offen-artistische Erzählen, S. 40/41
[174] ebd., S. 43

Lebensmodelle auf, macht ihm Unerlebtes erlebbar und hilft ihm, seinen eigenen Lebensweg zu formen. Das konjunktivische Werk macht zudem sichtbar, *dass* und *wie* die Literatur all dies tut: indem Geschichten erfunden werden, die ein *Gantenbeinsches* Erlebnismuster verkörpern und eine denkbare Wirklichkeit umreißen, anstatt den Anspruch zu erheben, eine tatsächliche Wirklichkeit zu sein – denn wenn mehrere Versionen desselben angeboten werden, verhindert bereits der in der Vervielfältigung aporetische Vermittlungsvorgang, dass ein Ereignis als unhinterfragbare Wahrheit verstanden wird.

Der Verzicht auf eine implizite Wirklichkeitssetzung und damit das unumwundene Eingeständnis, ein künstliches Konstrukt zu sein, ist die grundlegende Voraussetzung für ein konsequentes konjunktivisches Werk: Das Erzählen wird eben als Vermittlung von Möglichkeiten verstanden, nicht als Vermittlung von Wirklichkeit, und indem die Literatur sich als Transporteur von Möglichkeiten zur Schau stellt, führt sie selbst eine Debatte[175] darüber, was sie als Literatur leistet und welches ihre Eigenschaften sind. Geschickt wird eine Selbstdarstellung und Selbstkommentierung der texteigenen Erzählpraxis eingeflochten, wenn das Werk die prägnanten Strukturelemente der Narration dem Erzähler und den Figuren in den Mund legt, wenn die Geschichte ihre eigene Geltung angreift („Alles ist wie nicht geschehen“[176]) und immer wieder ihren Künstlichkeits-Charakter offen legt.

So handelt beispielsweise ein unbenannter Protagonist, der in aller Andeutung wahrscheinlich, aber eben nur möglicherweise mit Enderlin identisch ist, „(...) wie zum Abschied von einer Möglichkeit, unwillkürlich und zugleich ironisch, indem er sich der Wiederholung bewußt war“[177], und benennt genau damit zugleich die wesentlichen Charakteristika des Textes. Der Erzähler kommentiert an anderer Stelle die Bemühungen der Protagonisten mit den bezeichnenden Worten „alles, als ob“[178].

Nun zeichnet sich die Literatur der Moderne an sich durch einen selbstreferentiellen und selbstreflexiven Gestus aus, so dass eine poetologische Reflexion innerhalb eines Werkes ein „Markenzeichen“ des modernen Erzählens, aber keine Ausnahme ist. Die Besonderheit von *Gantenbein* ist zum einen die Konsequenz dieses selbstreflexiven

[175] Diese Selbstreflexion sollte tatsächlich als Debatte verstanden werden, nicht als unhinterfragbare Aussage, denn neben dem Verständnis der Literatur als Vermittler von Möglichkeiten steht nach wie vor die mimetische Auffassung des Erzählens als Tradierung von Wirklichkeit. Wenn die Literatur sich als Kunstmittel der Möglichkeiten darstellt, so ist das eine Akzentuierung, doch keine Beantwortung der Streitfrage, ob Erzählen sich per se im Modus des Unwirklichen vollzieht.
[176] *Gantenbein*, S. 313
[177] ebd., S. 74
[178] ebd., S. 141

Habitus', da das komplette Werk sich in seiner Möglichkeitszeichnung eben als narratives *Konstrukt* und nicht als Wirklichkeit versteht, zum anderen die spielerische Leichtfüßigkeit, mit der das Werk mit den erzählerischen Wirklichkeitsebenen und -vorstellungen jongliert, zum dritten der doppelte Gestus, wenn ein an sich schon selbstreflexives Textgefüge in einer meta-selbstreflexiven Manier beleuchtet wird. Kurzum: Die Besonderheit *Gantenbeins* ist die meta-narrativ in Frage gestellte Ontologie des Narrativen, wie es sich insbesondere in der finalen Wendung „[a]lles ist wie nicht geschehen"[179] herauskristallisiert. Diese Schlusspointe ist eine doppelte Reflexion über den Seinszustand des Erzählten. Einerseits gibt sie den fiktionalen, nicht-wirklichen Seinszustand des Literarischen wieder: Die Worte „ist wie" bekräftigen, dass es sich nicht um eine reine Negierung handelt („alles ist nicht geschehen"), sondern um einen positiv-existenten Seinszustand, der nur im Vergleich mit dem Eindruck des Nicht-Wirklich-Geschehenen umschrieben werden kann. Die verworfene Wirklichkeit wird zum Seinszustand, alles Ereignete wird in Distanz zum ontologischen Status des Wirklich-Seins und damit in die Nähe des Möglichkeitszustandes gerückt.

Andererseits überspitzt die zweite Lesart auf Ebene der Meta-Narration wiederum die Möglichkeits-Erzählung, denn sogar die Ausstellung der Möglichkeit wird nur als Möglichkeit gebrandmarkt. Bedenkt man, dass alle Ereignisse des Romans als offensichtlich fiktional ausgestellt werden, so gelangt man zu dem Schluss, dass just diese Möglichkeitswelten „wie nicht geschehen" sind. Bezieht man nämlich das Wort „alles" auf die episodischen Möglichkeitshandlungen, die der Roman schildert, so wird schließlich in zutiefst selbstironischer Manier sogar das offensichtlich fiktionale Geschehen, das sich im Sinne eines „Als-Ob" als mögliche Welt anstatt als zwangsläufige Wirklichkeit zu erkennen gibt, in eben diesem unbestimmten Modus des „Als-Ob" zurückgenommen: Alles Erzählte in dem Roman ist, *als ob* es nicht geschehen wäre. Sogar die Rücknahme des Möglichen ist dann Teil jener Möglichkeiten-Galaxie, die einzige Wirklichkeit ist die der textuellen Vermittlung von Möglichkeiten.

[179] ebd., S. 313

3.2 Die konstruierte Wirklichkeit

Gantenbeins Erzählen, das sich laut Heinrich Vormweg „am Scheidepunkt zwischen Wirklichkeit und Möglichkeiten“[180] für die artistische Möglichkeit entscheidet, lässt die Realität niemals fallen, sondern spielt gerade mit dieser Frage nach der literarischen Wirklichkeit. So springt der Ich-Erzähler als Instanz, die die literarische Wirklichkeit im Erzählvorgang hervorbringt und damit eine geradezu auktoriale Verfügungsgewalt über sie besitzt, in die Figurenrolle hinein und steht somit gleichzeitig inner- und außerhalb (als schöpferische *auctoritas*) jener innerliterarischen Realität – insbesondere, wenn die Geschichte in einer auto-narrativen Haltung sich quasi selbst erzählt. Exemplarisch dafür ist die Frage nach dem Erzähler-Wissen, wenn sich Figuren- und *auctoritas*-Wissen vermischen: So präsentiert das Ich mit dem Kommentar „(das erzählt Lila nur, wenn ich beim Erzählen nicht zugegen bin)“[181] *en passant* ein Wissen, das aufgrund seines Doppelstatus gleichzeitig außer- und innerhalb seiner Kenntnis liegen müsste, oder es gesteht mit spitzfindiger Ironie nach selbem Schema: „Ich kann ja nicht wissen, dass Enderlin sich seit heute Vormittag für einen Todgeweihten hält.“[182]

Der Erzähler stellt wiederum ein Nicht-Wissen auf Figuren-Ebene aus und bringt gerade durch die Nennung dieser Worte auf auktorialer Erzähler-Ebene jenes Wissen über das Wissen hervor. Vergleichbar ist die wechselhafte Kenntnis und Unkenntnis des Inhalts der Liebes-Briefe, die Philemon in die Eifersucht stürzen: „Was kann schon drin stehen? ... Ich kann es ihm sagen.“[183]

Es folgt eine lose Zusammenfassung des Brief-Inhalts, die auf narrativer Ebene den Brief erst hervorbringt, bevor das Wissen um den Inhalt erst bestritten, dann unter dem Vorzeichen der Möglichkeit rekapituliert und schließlich als „pure Flunkerei“[184] abgetan wird:

> „[I]ch weiß ja nicht, was in diesen Briefen gestanden hat.“[185]
>
> „Oder glaubt er plötzlich, ich sei ein Hellseher, der Briefe durchschauen kann, ohne sie zu lesen?“[186]

---

[180] Heinrich Vormweg: Max Frisch oder Alles wie nicht geschehen, in: ders., Die Wörter und die Welt. Über neue Literatur, Neuwied 1986, zitiert nach Heinz Gockel: Das offen-artistische Erzählen, S. 9
[181] *Gantenbein*, S. 85
[182] ebd., S. 147
[183] ebd., S. 176
[184] ebd., S. 183
[185] ebd., S. 178

„Nur um Philemon abzuhalten, daß er die Briefe liest, habe ich ihm vor Augen gestellt, was in jenen Briefen, die er später in eine Straßendole geworfen hat, beispielsweise stehen könnte: (...)“[187]

Im Tonfall der narrativen Möglichkeit wird über die Wirklichkeit verhandelt, auch die Figuren, die innerhalb einer erzählerischen Wirklichkeit stehen, werden auf der Ebene der kommentierenden Meta-Narration mit jener Wirklichkeit als reine Fiktionen ausgeschildert: „Er [Burri] redete von ihr [Lila] (...) wie von einem wirklichen Menschen.“[188]

Unentwegt wird der literatureigene Seins-Zustand des Romans und seiner Figuren diskutiert, auch der Ich-Erzähler nimmt seinen eigenen ontologischen Status nicht aus:

„Jede Geschichte ist eine Erfindung, jedes Ich, das sich ausspricht, ist eine Rolle –“[189]

„Ich möchte wissen, daß ich bin. Was mich nicht verrät, verfällt dem Verdacht, daß es nur in meiner Einbildung lebt, und ich möchte aus meiner Einbildung heraus, ich möchte in der Welt sein.“[190]

In beinahe allen Fällen sind die Bemerkungen zutiefst doppeldeutig und können auf den Ebenen der innerliterarischen Figuren-Wirklichkeit, der Kommentierung des Erzählers und/oder der meta-narrativen Selbstreflexion gelesen werden. „Der Anfang wäre gemacht“[191] konstatiert der Erzähler und drückt einerseits aus, dass der Knoten der Exposition geschnürt ist, andererseits, dass jener Anfang in seiner Ontologie *gemacht* und somit als Fiktion künstlich ist. „Einzige Gewißheit über Lila: so wie ich sie mir vorstelle, gibt es sie nicht; später einmal werde auch ich sie sehen, mag sein, Lila von außen – “[192]

Auch diese Bemerkung ist dreifach interpretierbar: Zum ersten gesteht sich auf rein innerliterarischer Wirklichkeits-Ebene das Ich als Figur ein, dass die wahre Lila nicht mit der Lila seiner Vorstellungen übereinstimmt. Zum zweiten besagt der Satz auf der selbstreflexiven Ebene, dass Lila als fiktionale Figur und somit als literarische

---

[186] ebd., S. 179
[187] ebd., S. 182
[188] ebd., S. 213
[189] ebd., S. 46
[190] ebd., S. 264
[191] ebd., S. 25
[192] ebd., S. 273

Vorstellung nicht in Wirklichkeit existiert. Zum dritten drückt dieselbe Wendung in der *Gantenbein*-spezifischen Reflexion aus, dass Lila in dem Roman keine „echte innerliterarische Person“ ist, sondern eine reine Projektionsfigur[193], mit deren Hilfe eine reflektierende Instanz seine Wirklichkeits-Erfahrung bespiegelt. In dieser multiplen Lesart ist auch jene leitmotivische Aussage zu verstehen, die die Situation des Romans umreißt: „Jeder Mensch erfindet sich früher oder später eine Geschichte, die er für sein Leben hält.“[194]

Der Satz bekundet nicht nur eine psychologische Weisheit, sondern drückt zugleich die Wirkung literarischer Imaginationen aus. Der Roman entwirft imaginative Geschichten, die für Wirklichkeiten gehalten werden: sei es innerliterarisch vom Figurenstab *Gantenbeins*, der in Geschichten das eigene Erlebnismuster sucht, oder sei es vom Leser, der sich auf literarische Realitäten einlässt, diese im Moment des Lesens als wirklich erfährt und im Sinne Luhmanns in den Fiktionen alternative Lebens-Wege erkundet. „[I]ch frage mich dann selbst, angesichts jeder wirklichen Geschichte, was ich eigentlich mache: – Entwürfe zu einem Ich! ...“[195]

Die „wirkliche Geschichte“ wird in jener literarischen Selbst-Thematisierung zum zentralen Topos. Deren figurative Verkörperung ist Camilla mit ihrem Bedarf an „wahren Geschichten“, sie steht im *Gantenbeinschen* Reich des Möglichen für die Thematisierung des Wirklichen ein. „Sie glaubt an wahre Geschichten, sie ist wild auf wahre Geschichten“[196] und fordert als Legitimation des Erzählens einen mimetischen Bezug auf ein tatsächliches Ereignis ein: „[A]ber geschehen muss es sein ...“[197] Sie vertritt ein literarisches Erzählmodell, wonach die Fiktion eine Repetition eines wirklich ereigneten Urbilds sein soll, und sieht in den Geschichten einen Abdruck des Wirklichen. So ist auch Camilla die einzige Figur, die Gantenbeins vorgetäuschte Blindheit durchschaut und die „Wahrheit“ erkennt, wenn er gegen Ende „[s]eine Geschichte für Camilla“[198] erzählt (als Alternierung zur leitmotivisch repetierten Phrase „eine Geschichte für Camilla“).

---

[193] Vergleiche Heinz Gockel: Das offen-artistische Erzählen: Lila sei die „gestaltgewordene Projektion der Erkenntnismöglichkeiten Gantenbeins“ (S. 60) und „als Projektion Gantenbeins (...) ohne eigene Existenz“ (S. 61). Gockels Irrtum besteht lediglich darin, dass er diese Projektionshaftigkeit an die Figurenrolle Gantenbeins bindet. Lila ist genau genommen keine Projektion jener Gantenbein-Figur, sondern eine Projektion des Romans *Gantenbein*.
[194] *Gantenbein*, S. 47
[195] ebd., S. 117
[196] ebd., S. 111
[197] ebd.
[198] ebd., S. 256

Als Vertreterin der „wahren Geschichte“ ist Camilla von der Fiktion als bloßer Möglichkeit unbefriedigt: Sie lehnt das Märchen von Ali ab und ist von Mutmaßungen „enttäuscht, als sei es deswegen keine wahre Geschichte“[199]. Das Gegenmodell zur mimetisch „wahren Geschichte“ repräsentieren Gantenbein als Figur (beziehungsweise der Ich-Erzähler), die für Camilla Geschichten entwirft, und *Gantenbein* in seiner Ganzheit als konjunktivischer Roman:

> „‚Ich kann es mir nur vorstellen.’
> Das ist das Wahre an der Geschichte.“[200]

Die Wahrheit wird nicht durch die Geschichten abgebildet, stattdessen wird das Bild des Wirklichen in der Rahmung durch die Möglichkeiten indirekt sichtbar gemacht. Die Wirklichkeit selbst ist nicht direkt ausdrückbar, stattdessen ist das Sein im Möglich-Sein des narrativen Entwurfs zu erfassen:

> „Ein Mann hat eine Erfahrung gemacht, jetzt sucht er die Geschichte seiner Erfahrung ...“[201]

> „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.“[202]

> „‚Sie erzählen lauter Erfindungen.’
> ‚Ich erlebe lauter Erfindungen.’“[203]

Das Sein wird narrativ erstellt, was einerseits eine Vorstellung der menschlichen Identitäts-Konstruktion ist, andererseits ein Sinnbild für die literarische Wirklichkeit, die sich immer im Modus der „als ob“-Möglichkeit vermittelt. *Gantenbein* kennzeichnet sich selbst als künstlichen Entwurf von Möglichkeiten, mittels denen die Wirklichkeit erst konturiert und begreifbar gemacht wird. Der Roman beansprucht nicht, „Wirkliches“ zu enthalten[204], und kennzeichnet sich selbst als Konstruktion. Bezeichnenderweise gibt das erzählende Ich des Romans auf die Frage

---

[199] ebd., S. 113
[200] ebd.
[201] ebd., S. 6
[202] ebd., S. 308
[203] ebd., S. 307
[204] Dies ist vergleichbar mit dem ontologischen Antirealismus, nach dem es keine einziggültige „richtige“ Beschreibung von Wirklichkeit gibt, weil alle alternativen Wirklichkeitskonstruktionen gleichermaßen berechtigt sind. Vergleiche David J. Chalmers: Ontological Anti-Realism, unveröffentlicht.

„was (...) wirklich geschehen [sei]“[205] keine Antwort, denn *wirklich geschehen* ist in diesem Werk nichts, alles Ereignete ist reine Imagination als Silhouette der Existenz.

Die „wahre Geschichte“ des Romans ist also die alle Episoden übergreifende Geschichte von der Möglichkeit; das Erzählen von der Möglichkeit des Erzählens. Insofern ist es eine bezeichnende Ironie, dass auch die Repräsentantin der „wahren Geschichte“ eine entworfene Projektion ist.
Camilla ist eine Entsprechung zur anagrammatisch mit ihr verbundenen Lila und wie diese keine „seiende Person“, sondern eine Projektionsfigur der Selbsterkenntnis[206]. Gantenbein nimmt über das objektive Korrelat der Blindenbrille eine neue Rolle und zugleich wortwörtlich eine neue Welt-Wahrnehmung an: Alles ist für ihn fortan in ein existentielles lila-aschgrau gehüllt. Dieser sinnbildliche Farbwert wird textlich verdichtet und auf die „verfärbte Karmann-Dame“[207] übertragen; erst auf der Grundlage dieser Eigenschaften wird fortan die Figur der Camilla entworfen, später erst figuriert sich diese Welt- und Selbstwahrnehmung zur Figur Lila. Ein Beispiel für die allmähliche Fertigung der Figur Lilas ist, dass der Erzähler die noch ungefertigte Figur Lilas zuerst lediglich für eine Schauspielerin *hält*, bevor er sie schöpferisch-deklarativ zur solchen erklärt:

> „Ich halte sie sogleich für eine Schauspielerin, ich weiß nicht warum.“[208]
>
> „Ich frage mich, welche Rolle ich dieser Frau geben würde.“[209]
>
> „Ich stelle mir vor:
> mein Leben mit einer großen Schauspielerin (...)
> Ihr Name sei Lila.“[210]

Beide Frauenfiguren nehmen in Gantenbeins Selbst-Bestimmung eine vergleichbare Rolle ein. „Er muß ihr [Camilla] helfen“[211], wie er später für Lila ein unbemerktes „Heinzelmännchen“ spielen muss, ferner sind beide Damen auf ihre Weisen

---

[205] *Gantenbein*, S. 307
[206] Dieses Prinzip der Selbst-Bespiegelung wird auf den ersten Seiten eingeführt: „Ich habe ihn mir vorgestellt, und jetzt wirft er mir meine Vorstellungen zurück wie Plunder.“ (*Gantenbein*, S. 6)
[207] *Gantenbein*, S. 28: Besagte Dame wird mit dem Farbattribut lila in Beziehung gebracht: Sie hat beispielsweise „lila Handschuhhände“ und überfährt eine „weißlila Sicherheitslinie“ (ebd., S. 29).
[208] ebd., S. 59
[209] ebd.
[210] ebd., S. 79
[211] ebd., S. 34

Schauspielerinnen[212], denn auch Camilla spielt eine Rolle, wenn sie ihre eigentliche Profession als Prostituierte verhüllt, und unterläuft damit ihr eigenes Prinzip der „wahren Geschichte". Am Ende wird die Repräsentantin der „wahren Geschichte", die selbst nur eine Fiktion ist, schließlich dem Rollen-Entwurf die Hand geben, wenn sie mit dem enttarnten Gantenbein die Übereinkunft trifft, sich gegenseitig ihre durchschauten Rollen stillschweigend zu belassen (*Gantenbein*, S. 257).

Die Figuren sind also nicht wirklich, nicht von Anfang an existent, sondern werden wie das gesamte Werk in einer schöpferischen Sukzession entworfen: „Der Roman beginnt mit der Darstellung einer unpersönlich-namenlosen Gestalt, die als abstrakte dritte Person Singular vorgestellt wird."[213]

Erst im allmählichen Vollzug wird diese Leerfigur mit Persönlichkeiten, Namen, Rollen und Geschichten angefüllt[214]. Typisch für diesen Schöpfungsprozess sind das operative „sei" des Romans und die Wendung „Ich stelle mir vor", die beide eine Verfasstheit der Umstände der jeweils folgenden Textstücke erst herstellen.

> „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.
> Sein Name sei Gantenbein."[215]

Max Frischs Roman behandelt die literarische Konstruktion der unwirklichen Wirklichkeit in der Figur der Möglichkeit. Eine Zentralmetapher für diese (her-) gestellte, unwirkliche Realität ist die des Theaters; tatsächlich wird die von den Figuren erlebte Wirklichkeit ins Register des inszenierten Spiels gerückt, wenn

---

[212] Die Profession der Schauspielerin ist ohnehin im gesamten Werk als Metapher für die konjunktivische Rollenannahme zu verstehen.

[213] Manfred Jurgensen: Max Frisch. Die Romane, S. 178

[214] Diese Suche nach der Gestalt wird in der anfänglichen Verfolgungsszene deutlich, wenn das Ich eine Form ausspähen will, die „in Frage" (*Gantenbein*, S. 9) kommt. Das korrelierende Gegenbild in der Spiegelstruktur des Romans ist die Suche nach der Gestalt Lilas bei der Schifffahrt:

> „So könnte Lila sein." (*Gantenbein*, S. 277)
> „Sowie ich mir vorstelle, diese Frau sei Lila, oder mich auch nur frage, ob Lila aussehen könnte wie diese Frau, geschieht das Merkwürdige: ich habe keine Ahnung, wer sie ist, und ich weiß, daß ich keine Ahnung habe, und trotzdem beginne ich zu deuten, was sie verschweigt – " (ebd., S. 278)

[215] *Gantenbein*, S. 19. Das „Leben als Spiel" ist des Weiteren das zentrale Motiv von Max Frischs ebenfalls konjunktivischen Drama *Biographie: Ein Spiel*.

wiederholt der Wunsch nach dem fallenden Vorhang geäußert wird: „Warum, ja warum fällt jetzt kein Vorhang?“[216]

Die Wirklichkeit *Gantenbeins* ist also inszeniert und gewinnt ihren Status im Kopf des Rezipienten. Sie ist von Grund auf als künstliches Artefakt ausgeschildert, das im Verlauf des Textes zunehmend seine Gestalt annimmt. Mit diesem Wissen über die allmähliche Verfertigung der Geschichte erkennt man schließlich den zentralen Prozess, der jeder strukturellen Statik entgegensteht: Der Roman ist ein Seinsvollzug, Erzählen ist ein Konstruktivismus.

[216] ebd., S. 226, vergleiche S. 222 und S. 227

4. Alles ist wie nicht geschehen

Am Ende einer Arbeit wie dieser steht üblicherweise die solide gezimmerte Interpretation, die besagt, was ein Text „wirklich“ ausdrückt. Am Ende *dieser* Arbeit ist im Sinne *Gantenbeins* alles „wie nicht geschehen“[217]: Die Auslegung des Wirklichen muss ausbleiben, da eine implizite Wirklichkeit gar nicht erst in das Werk hineingelegt ist. Aufgrund der Offenheit der Möglichkeits-Struktur *Gantenbeins* ist auch jede Interpretation nur eine Möglichkeit, insofern ist es eine weitreichendere Tätigkeit, deren Rahmenbedingungen abzustecken. Anstatt also eine interpretative Wirklichkeit als Fixpunkt des Erzählten zu setzen, erschließt diese Untersuchung des Möglichkeits-Erzählens eben den Rahmen der interpretativen Möglichkeiten, ein konjunktivisches Werk zu verstehen. Wie die Möglichkeitsräume *Gantenbeins* die Wirklichkeit des Erlebnismusters konturieren, so liefert diese Arbeit eine Kontur der Möglichkeiten einer Auslegung. Das Ende dieser Arbeit ist also ein Anfang des Deutens und Verstehens. Anstatt in klassischer Manier einen Werks-Inhalt festzusetzen, soll sie eine Grundlegung für künftige Zugänge sein.

Einen reinen Inhalt im Sinne eines Handlungsablaufs, unabhängig von der Form, zu suchen, ist der falsche Weg im konjunktivischen Textlabyrinth. Mehr noch als in der traditionellen Prosa verschmelzen bei *Gantenbein* Form und Inhalt zu einer aneinandergekoppelten Einheit: Die Geschichte gibt den Reiz dieses Werks nicht wieder, wenn sie nicht nach Kriterien der dominanten Form gelesen wird – denn genau darum geht es in jenem Werk: die Form zu lesen, das inter-narrative Formenspiel in eigener Verstehensleistung nachzuvollziehen und die diskutierte Wirklichkeit der Möglichkeiten im Leseakt zu schaffen. Betrachtet man das Werk von einem medienwissenschaftlichen Standpunkt aus, so erkennt man, dass man mit dem Lesen des Buchs exakt dies tut: eine mögliche Wirklichkeit hervorrufen. In medialem Sinne sind die eigentliche Geschichte und das eigentliche Erlebnismuster, die in dem labyrinthischen Erzählspiel gesucht werden, nichts anderes als eben das textuelle Erzähllabyrinth des Buchs *Mein Name sei Gantenbein*, das vor dem Leser liegt. Das Erzählte provoziert inhaltlich eine Frage nach dem, was wirklich in ihm

[217] *Gantenbein*, S. 313

geschieht, was rein inhaltlich nicht geklärt werden kann, denn das mediale Erzählen ist die Antwort auf die in ihm aufgeworfene Frage. Die Rolle des Mediums Buch ist in diesem Such-Spiel die des Such-Parcours, denn aufgrund der untrennbaren Verschränkung von Form und Inhalt liegt *in Form* des Textes genau das da, was *innerhalb* des Textes auf geschichtlicher Ebene gesucht wird. Das Öffnen und Lesen des Buchs bedeutet, sich auf die literarische Suche zu begeben und zugleich im Gesetzten, in der gedruckten Geschichte, fündig zu werden. Der Leser sucht *mit* dem Text und findet das Gesuchte *in* dem Text, der ihm vorliegt; ihn zu lesen bedeutet, zugleich zu suchen und zu finden.

Ein konjunktivisches Werk wie *Gantenbein* erzielt eine Bewegung des Lesens: Über Textstrategien wie die Möglichkeits- und Widerspruchsstruktur wird der Leser in Distanz zur Handlung gebracht und dazu angeleitet, den Fokus auf die Organisiertheit des Erzählens zu lenken. Die Bewegungen innerhalb der Geschichte werden sekundär, stattdessen werden die narrativen Strukturen im inter-narrativen Gedankenspiel vom Leser in Bewegung gesetzt. Die eigentliche Geschichte ereignet sich in den Bezugs-Möglichkeiten zwischen den Geschichten in der konstruierenden Verstehensleistung des Rezipienten.

Die vielfach in der Rezeption angestrebte Suche nach der „wahren Wirklichkeit“ ist ein fehllaufender Ansatz, denn wahr und falsch sind im Konjunktivischen unzutreffende Paradigmen: *Gantenbein* skizziert die Bandbreite des Möglichen und figuriert indirekt in deren Schattenriss ein denkbares Wirkliches. Eine implizite Wirklichkeit zu setzen ist nicht nur aus formaler und inhaltlicher Sicht nicht zu rechtfertigen, sondern auch der falsche Ansatzpunkt, um die Geschichte der Möglichkeiten zu begreifen. Ihr Thema ist es nicht, eine zwangsläufige Geschichte des linearen und einmalig-existenten Wirklichen zu simulieren, sondern selbstreflexiv die Möglichkeit einer Geschichte, die Möglichkeit des Erzählens in sich zu bespiegeln. Die konjunktivische Narration bewertet jede erzählte Wirklichkeit als Möglichkeit des Seins und widmet sich insofern der Ontologie des Literarischen: Konjunktivisch zu erzählen ist eine literarische Methode, den fiktionalen Gehalt der Literatur sichtbar zu machen.

Es gibt kein Erwachen aus dem Konjunktiv, die implizite Wirklichkeit erweist sich als Trug, es bleibt die reine Fiktionalität des „Als-Ob“. So schließt sich die Klammer des Möglichen um die Wirklichkeit des Textes, und alles, was ist, ist zugleich auch anders, als wäre alles nicht geschehen.

> „Das Erwachen (als wäre alles nicht geschehen!) erweist sich als Trug; es ist immer etwas geschehen, aber anders.“[218]

[218] ebd., S. 307

5. Bibliographie

Das vorangestellte Grass-Zitat wurde folgendem Band entnommen:

- Volker Neuhaus (Hg.): Günter Grass: Werkausgabe in zehn Bänden, Darmstadt und Neuwied 1987, Bd. X, S. 185

Primärliteratur:

- Jorge Luis Borges: Der Garten der Pfade, die sich verzweigen, o. O. 1974
- Max Frisch: Biographie: Ein Spiel, Frankfurt am Main 1967
- Max Frisch: Mein Name sei Gantenbein, München 2004 (Süddeutsche Zeitung Bibliothek Band 32)
- Günter Grass: Die Blechtrommel, München [11]2001
- Günter Grass: Katz und Maus, München [12]2002
- Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften I, Hamburg [18]2004

Sekundärliteratur:

- Aristoteles: Poetik, übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Reclam 2003 Stuttgart (RUB 7828)
- Martin Balle: Sich selbst schreiben – Literatur als Psychoanalyse. Annäherung an Max Frischs Romane „Stiller“, Homo faber“ und „Mein Name sei Gantenbein“ aus psychoanalytischer Sicht, München 1994 (Cursus, Band 10)
- Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, übersetzt von Dietrich Leube, Frankfurt am Main 2005
- Wayne C. Booth: Die Rhetorik der Erzählkunst, Heidelberg 1974
- David J. Chalmers: Ontological Anti-Realism, unveröffentlicht.
- Hilary Dannenberg: Die Entwicklung von Theorien der Erzählstruktur und des Plot-Begriffs, in: Ansgar Nünning (Hg.): Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung, Trier 1998

- Gilles Deleuze: Differenz und Wiederholung. Aus dem Franz. von Joseph Vogl, München, [2]1997
- René Descartes: Meditationes de Prima Philosophia, Stuttgart 2002 (RUB 2888)
- Andreas Dörner, Ludgera Vogt: Literatur – Literaturbetrieb – Literatur als „System“, in: Heinz Ludwig Arnold, Heinrich Detering (Hrsgg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft, München [7]2005
- Richard Egger: Der Leser im Dilemma. Die Leserrolle in Max Frischs Romanen „Stiller“, „Homo faber“ und „Mein Name sei Gantenbein“, Bern 1986 (Züricher germanistische Studien, Band 6)
- Heinz Gockel: Max Frisch. Gantenbein – das offen-artistische Erzählen, Bonn 1976 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Band 211)
- Yasmin Hoffmann: Elfriede Jelinek. Sprach- und Kulturkritik im Erzählwerk, Opladen/Wiesbaden 1999 (Kulturwissenschaftliche Studien zur deutschen Literatur)
- Wolfgang Iser: Akte des Fingierens oder Was ist das Fiktive im fiktionalen Text?, in: Dieter Henrich, Wolfgang Iser (Hrsgg.): Funktionen des Fiktiven, München 1983 (Poetik und Hermeneutik, Band 10)
- Wolfgang Iser: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung, München [3]1990
- Manfred Jurgensen: Max Frisch. Die Romane, S. 178 (FN 187 komplette Angabe)
- Kay Kirchmann: Philosophie der Möglichkeit. Das Fernsehen als konjunktivisches Erzählmedium, in: Oliver Fahle, Lorenz Engell (Hrsgg.): Philosophie des Fernsehens, München 2006
- Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater, Frankfurt am Main [3]2005
- Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, Stuttgart 2003 (RUB 271)
- David Lewis: On the Plurality of Worlds, Malden 1986.
- Frederick A. Lubich: Max Frisch: „Stiller“, „Homo faber“ und „Mein Name sei Gantenbein“, München 1992 (UTB 1564)
- Corinna Müller: Vom Stummfilm zum Tonfilm, München 2003

- Volker Neuhaus (Hg.): Günter Grass: Werkausgabe in zehn Bänden, Darmstadt und Neuwied 1987, Bd. X
- Joachim Paech: Der Bewegung einer Linie folgen. Schriften zum Film, Berlin 2002
- Jürgen H. Petersen: Wirklichkeit, Möglichkeit und Fiktion in Max Frischs Roman *Mein Name sei Gantenbein*, in: Gerhard P. Knapp (Hrsg.): Max Frisch. Aspekte des Prosawerks, Bern 1978 (Studien zum Werk Max Frischs Band 1)
- Peter Pütz: Wiederholung als ästhetisches Prinzip, Bielefeld 2004
- Marcel Reich-Ranicki: Entwürfe zu einem Ich, in: ders.: Max Frisch. Aufsätze, Zürich 1991
- Ruth Ronen: Possible worlds in literary theory, Camebridge 1994
- Lawrence Schick: Heroic Worlds. A History and Guide to Role-Playing Games, Buffalo/New York 1991.
- Manfred Schmeling: Semantische Isotopien als Konstituenten des Thematisierungsprozesses in nicht-linearen Erzähltexten. Am Beispiel von Kafkas „Der Bau“ (1928), in: Eberhard Lämmert (Hg.): Erzählforschung. Ein Symposium, Stuttgart 1982
- Heinrich Vormweg: Max Frisch oder Alles wie nicht geschehen, in: ders., Die Wörter und die Welt. Über neue Literatur, Neuwied 1986
- Warren Weaver: „Recent Contributions to the Mathematical Theory of Communication“, in: Claude Shannon, Warren Weaver: The Mathematical Theory of Communication, Urbana 1971

Filme:

- Der Zufall möglicherweise, Polen 1981
- l`année dernière à Marienbad, Frankreich/Italien 1960
- Lola rennt, Deutschland 1998
- Smoking/No Smoking, Frankreich 1993