

zugerichtet, aber sie haben mich nicht dabei gekniet, nicht ganz, noch nicht. Für sie zeugen, bis ich krepriere, als ob man an solchem Spiel krepieren könnte, das ist es, was ich für sie tun soll. Den Mund nicht auf tun zu können, ohne sie zu proklamieren, als ihr Artgenosse, das ist es, wozu sie mich erniedrigt zu haben glauben. Mir eine Sprache einge-trichert zu haben, von der sie sich einbilden, daß ich mich ihrer nie bedienen könnte, ohne mich zu ihrer Sippschaft zu bekennen, ein feiner Trick. Ich werde Ordnung schaffen in ihrem Vflissingsch. Von dem ich übrigens kein Wort verstanden habe, ebensowenig wie von den Geschichten, die es fortart wie krepierete Hunde. Mein Unvermögen zu absorbieren, meine Fähigkeit zu vergessen, haben sie unterschätzt. Teure Verständnislosigkeit, dir werde ich letzten Endes verdanken, ich zu sein. Es wird bald nicht mehr viel übrig sein von dem, was sie in mich hineinge-stopft haben. Dann endlich werde ich mich erbrechen, mit den schallenden rucklosen Rülpsern eines Hungerleidens, die im Koma, einem langen, köstlichen Koma enden.«¹³

Becketts Ich verliert sich im Gemurmel, und noch sein Ge-murmel ist ihm verächtlich, aber die Nötigung zu reden ist trotzdem da, das Resignieren unmöglich. Wenn es sich auch der Welt entzogen hat, weil es von ihr geschändet, er-niedrigt und aller Inhalte beraubt wurde – sich selber kann es sich nicht entziehen, und in seiner Dürftigkeit und Be-dürftigkeit ist es noch immer ein Held, der Held Ich, mit seinem Heroismus von jener, jener Tapferkeit, die an ihm unsichtbar bleibt und die seine größte ist. [Mahoods letzte Worte sind:]

». . . ich werde also weitermachen, man muß Worte sagen, solange es welche gibt, man muß sie sagen, bis sie mich finden, bis sie mir sagen, seltsame Mühe, seltsame Sünde, man muß weitermachen, es ist vielleicht schon geschehen, sie haben es mir vielleicht schon gesagt, sie haben mich vielleicht bis an die Schwelle meiner Geschichte getragen;

vor die Tür, die sich zu meiner Geschichte öffnet, es würde mich wundern, wenn sie sich öffnete, es wird ich sein, es wird das Schweigen sein, da wo ich bin, ich weiß nicht, ich werde es nie wissen, im Schweigen weiß man nicht, man muß weitermachen, ich werde weitermachen.«¹⁴

Das sind die letzten bedrückenden Verlautbarungen des Ich in der Dichtung, von denen wir wissen, während wir jeden Tag hartnäckig und mit dem Brustton der Überzeu-gung »Ich« sagen, belächelt von den »Es« und »Man«, von den anonymen Instanzen, die unsere Ich überhören, als re-dete da Niemand. Aber wird von der Dichtung nicht, trotz seiner unbestimmbaren Größe, seiner unbestimmbaren Lage immer wieder das Ich hervorgebracht werden, einer neuen Lage entsprechend, mit einem Halt an einem neuen Wort? Denn es gibt keine letzte Verlautbarung. Es ist das Wunder des Ich, daß es, wo immer es spricht, lebt; es kann nicht sterben – ob es geschlagen ist oder im Zweifel, ohne Glaubwürdigkeit und verstümmelt – dieses Ich ohne Ge-währ! Und wenn keiner ihm glaubt, und wenn es sich selbst nicht glaubt, man muß ihm glauben, es muß sich glauben, sowie es einsetzt, sowie es zu Wort kommt, sich löst aus dem uniformen Chor, aus der schweigenden Ver-sammlung, wer es auch sei, was es auch sei. Und es wird seinen Triumph haben, heute wie eh und je – als Platzhal-ter der menschlichen Stimme.

Meer sich erneuernd, scheinen die Schwierigkeiten unüberwindlich. Eine Konstanz des Wesens, damit es verantwortlich gemacht und gerichtet werden kann, läßt sich nicht finden. Die Sucht nach Genauigkeit ist sein einziger hervorstechender Zug, sie geht so weit, daß das Ich mit Personen in Verbindung tritt, die ihm Klarheit über einzelne Punkte der Vergangenheit verschaffen können. Dadurch setzt sich die Vergangenheit in die Gegenwart fort, und Horn wird an den Menschen geraten, der ihn ermorden wird. Horn ist besessen von der Idee: »Ich stehe mitten in einem Gerichtsverfahren; alles, was sich ereignet, sind Maßnahmen des Gerichts, und der Gegenstand der Untersuchung und des Urteils ist mein Leben. Es gibt kein Entrinnen.«¹¹ Und die Sehnsucht seines Ichs spricht sich so aus:

»In dieser unverfälschten Welt sollte für mich etwas Verlässliches bestehen — das Bild unseres Schicksals und Handluns sollte sich nicht verzerrern können.«

Das Ich leidet daran, keine bestimmte Persönlichkeit mehr zu besitzen, es ist abgeschnitten von jeder Bindung, jedem Bezug, in dem es als solches bestimmt sein könnte. Es entdeckt sich nur mehr als Instrument eines blinden Geschehens.

»Ich stehe auf dem schwachen Platz eines Einzelnen, ein Abtrünniger, der zu denken versucht — der seine Abhängigkeit von den Bewegungen und Maßnahmen seiner Zeit kennt, in dessen Ohren die Worte gellen, die man spricht, lehrt, verkündet, nach denen man richtet, in denen man stirbt — und der ihnen nicht mehr glaubt. Der nicht an Elektrizitätswerke, Kohlengruben, Öllquellen, Erzschächte, Hochöfen, Walzwerke, Teerprodukte, Kanonen, Film und Telegrafien glaubt — der einen Irrtum vermutet.«¹²

Dieses Ich sucht, findet und richtet sich schon vor dem Nichts; seine Tragik begreift es nur mehr als Verhältnis. Aber es kennt noch etwas, das von Jahm »Schicksal« genannt wird.

Nichts von all dem gilt mehr für das letzte Ich, von dem ich sprechen möchte, für das Ich Samuel Becketts. In seinem letzten Roman »Der Namenlose« hält es einen Monolog ohne Anfang, ohne Ende, auf der hoffnungslosen Suche nach sich selbst. Dieses Ich, Mahood, erlebt nichts mehr, kennt keine Geschichten mehr, es ist ein Wesen, das nur mehr aus Kopf und Rumpf, aus einem Arm und einem Bein besteht, in einem Blumenkübel lebt, versucht sich zu konzentrieren, zu denken, nur noch zu denken, um zu fragen — aber was, das ist auch schon die Frage! — also, um sich fragend am Leben zu erhalten. Nicht nur Persönlichkeit oder gar Identität, Wesenskonstante, Geschichte, Umwelt und Vergangenheit sind ihm abhanden gekommen, sondern sein Verlangen nach Schweigen droht, es auszulöschen, zu vernichten. Sein Vertrauen in die Sprache ist so zerstört, daß sich die übliche Ich- und Weltbefragung erübrigen. Ich habe vorhin einmal gesagt, daß sich das Ich zuerst in der es umgebenden Geschichte aufhielt, später, bei Sewo, bei Proust, die Geschichten sich im Ich aufhalten, daß also eine Verlagerung stattfand. Bei Beckett endlich kommt es zur Liquidation der Inhalte überhaupt.

»Und die Menschen erst, all die Lehren, die sie mir über die Menschen erteilen, bevor sie geruhen, mich ihnen zuzuordnen. All das, worüber ich spreche, womit ich spreche, ich habe es von ihnen. Meinemwegen, aber es dient zu nichts, es nimmt kein Ende. Über mich muß ich jetzt sprechen, selbst wenn ich es mit ihrer Sprache tun muß, es wird ein Anfang sein, ein Schritt zum Schweigen, zum Ende des Wahns, des Wahns, sprechen zu müssen und es nicht zu können, außer von Dingen, die mich nicht angehen, die nicht zählen, an die ich nicht glaube, mit denen sie mich überfüttert haben, um mich zu hindern, daß ich sage, wer ich bin, wo ich bin und daß ich tue, was ich tun muß. Sie lieben mich sicher nicht. Ah, sie haben mich gehörig

fester Masse, dennoch gab es zwischen den älteren und den neueren, solchen, die aus einem Duff aufgestiegen und solchen, die eigentlich Erinnerungen anderer Menschen waren, von denen ich sie erst übernahm, wenn nicht gerade Risse, so doch kleine Spalten oder wenigstens Äderungen und farbliche Unterschiede, wie sie bei manchen Gesteinsbildungen, besonders den Marmorarten, auf die Verschiedenheit des Ursprungs, des Alters oder der »Formation« zurückzuführen sind.«⁸

Wo aber dieses Ich, dieser Marcel, sich dem, was wir uns unter einem Roman-Ich gewöhnlich vorstellen, am meisten nähert, etwa in dem Buch *Die Gefangene*, das seine Liebe zu Albertine erzählt, fasziniert nie das Intime, nie das Bekenntnis – denn dieses Ich ist wie spezialisiert darauf, jede seiner Erfahrungen in eine Gesamtheit der Erfahrung abzugeben und sie mit einem sehr gleichmäßigen Licht der Erkenntnis zu durchleuchten. Charakteristisch für diese Übergabe einer Ich-Mitteilung, für die Auflösung des Subjektiven ins Objektive, sind darum bei Proust Sätze wie diejenigen, die seine Liebe zur Herzogin von Guermantes betreffen:

»Auf der Stelle liebte ich sie, denn wenn es manchmal genügen kann, damit wir eine Frau lieben können, daß sie uns mit Verachtung anblickt – wie ich glaubte, daß Mademoiselle Swann es getan habe – und daß wir denken, sie werde uns niemals angehören, so genügt es ein anderes Mal, daß sie uns mit Güte anschaut, wie Madame de Guermantes es tat, und daß wir uns vorstellen, sie könne einmal näher zu uns gehören.«

Dieses »Auf der Stelle liebte ich sie« wird also sofort abgefangen in den folgenden Wir-Sätzen, in Erkenntnissätzen. Sie verstehen wohl, daß ich nur Ich-Finweise geben will, ja, daß es auch nur über ein einziges Ich wie das Proustsche so viel zu sagen gäbe, daß es einem leid wird, es so schnell verlassen zu müssen, dieses Ich mit seiner besonde-

ren Art der Wahrnehmung, die in unserer alltäglichen Erfahrung nur ausnahmsweise vorkommt. Ernst Robert Curtius schreibt darüber:

»Sie (diese Art der Wahrnehmung ist gemeint) liegt an jeder Grenze, wo das normale Wachbewußtsein in andere Bewußtseinszustände übergeht. Sie deckt sich mit dem, was die Psychologie der Mystik in einem genau umschriebenen Sinne »Kontemplation« nennt: eine Haltung, die eine reale Verbindung zwischen dem Sehenden und dem Gesehenen herstellt.«⁹

Das Proustsche Ich ist alles mögliche, aber jedenfalls sich selbst, als Instrument, kein Rätsel. Es verhält sich ruhig, vertraut seiner Fassungskraft. In seiner Suche nach der verlorenen Zeit übernimmt es die Rolle des Übermittlers einer Erkenntnis, die freilich nicht partielle Resultate zeitigt, sondern die Wiederherstellung unseres gesamten Erlebens und somit eine »Summa« ist.

Ein rätselvolles Ich, das nicht in die Tiefe der Zeit führt, sondern in das Labyrinth der Existenz, zu den Monstren der Seele, hat ein deutscher Roman erschaffen, *Fluß ohne Ufer*, von Hans Henny Jahn. Der Held, Gustav Anias Horn, schreibt für sich allein, nachdem er neunundvierzig Jahre alt geworden ist, an niemand sich wendend, argwöhnisch seinem schreibenden Ich auf die Finger sehend, in steter Verzweiflung, um der Wahrheit über seine Vergangenheit auf die Spur zu kommen, einem unaufgeklärten Verbrechen, an dem er selber Schuld trägt. Nicht die wuchernden und überwuchernden Handlungselemente sind belangvoll, sondern die Situation des Schreibenden, der niemand erzählt, sondern sich, indem er sich der Lüge und der Konvention enthält, zu seinem eigenen Richter macht. Da aber für Hans Henny Jahn das Ich keine feste Größe ist, ein Rätsel ist, weil es ständig sich verändert und nicht mehr auszumachen ist, wie es war und wer es früher war, dieses Ich, strömend, vergänglich in einem bewegten

anderen. So erscheint die Vergangenheit bald lang, bald kurz. Bald klingt sie auf, bald verstummt sie. In die Gegenwart wirkt nur jener Teil des Vergangenen hinein, der dazu bestimmt ist, sie zu erhellen oder zu verdunkeln.«⁸ Darum meine ich auch, daß zwischen dem Ich des 19. Jahrhunderts (oder gar dem Ich des Goetheschen Werther, der ja einer der hervorragendsten Fälle von einem Ich war, einem Ich als einziger Instanz, die das Geschehen beleuchtet), zwischen dem alten Ich also und dem Ich in einem Buch wie der »*Coscienza di Zeno*« Abgründe liegen, und nochmals Abgründe zwischen diesem Ich und dem Ich von Samuel Beckett, von dem noch die Rede sein soll. Die erste Veränderung, die das Ich erfahren hat, ist, daß es sich nicht mehr in der Geschichte aufhält, sondern daß sich neuerdings die Geschichte im Ich aufhält. Das heißt: nur so lange das Ich selber unbefragt blieb, solange man ihm zutraute, daß es seine Geschichte zu erzählen verstünde, war auch die Geschichte von ihm garantiert und war es selbst als Person mitgarantiert. Seit das Ich aufgelöst wird, sind Ich und Geschichte, Ich und Erzählung es nicht mehr. Weder der Leser noch der Autor Italo Svevo wären bereit, für dieses Ich des Zeno Cosini die Hand ins Feuer zu legen. Und doch ist, gerade darum, dem Ich plötzlich durch den Verlust an Sicherheit ein Gewinn zuge wachsen. Die neuartige Behandlung der Zeit, die Svevos Ich schon ermöglichte, und somit die neue Behandlung des »Stoffes«, ist nur ein wegberühendes Beispiel. Die Erfüllung brachte Marcel Prousts Romanwerk »*Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*«. Wenn Proust sein Ich einsetzt und auf die Suche schickt, dieses wenig romanhafte Ich, und ihm einen Riesenroman aufträgt, so vertraut er ihm nicht als Person oder gar als Handlungsträger die Hauptrolle an, sondern [wegen] der Begabung des Ich zur Erinnerung – dieser einzigen Qualität wegen und keiner anderen. Das Ich, das Vorbildliche nur als Zeuge leistet, wird

nicht mehr einvernommen, zum Reden gebracht im alten Sinn, zur Berichte veranlaßt, sondern es wird, weil es an alten Tatorten war – in Combray, in Balbec, in Paris, im Haus der Herzogin von Guermantes, im Theater, an denen das Geschehens und Nichtgeschehens –, weil es also an alten Tatorten war und von dem Mörder Zeit zum Weitergehen und Vergessen gezwungen wird und die Zeit nur aufheben kann, wenn ein Geruch, ein Geschmack, ein Wort, ein Klang das Vergangene – Orte und Gestalten – zurückbringt, zurück das selbst Geschehene, selbst Erlebte und das, wovon man dem Ich erzählt hat. Es ist ja eine Besonderheit des Proustschen Romans, daß das Ich über lange Strecken verschwindet. Das ganze Swann-Buch und noch einige andere Teile erscheinen verselbständigt und in der dritten Person. Und doch ist es das Ich, das einsteigt, das den Einstieg in die Zeit übernimmt und eine bisher unbetretene memoriale Tiefe erobert. Am Ende des ersten Buches begründet daher das Erzähler-Ich das darauffolgende Swann-Buch mit diesen Worten:

»So dachte ich oft bis zum Morgen an die Zeiten von Combray zurück, an meine traurigen, schlaflosen Abende, an viele Tage auch, deren Bild mir viel später erst durch den Duft – das »Aroma« hätte man in Combray gesagt – einer Tasse Tee wiedergeschenkt worden war und dadurch, daß ich gewisse Erinnerungen mit dem zusammengestellt hatte, was ich viele Jahre nach Verlassen der kleinen Stadt – und zwar mit einer Genauigkeit in den Details, wie sie manchmal im Hinblick auf seit Jahrhunderten verstorbene Personen leicht zu erreichen ist, jedoch in bezug auf das Leben unserer besten Freunde unmöglich erscheint, so wie es als unmöglich galt, von einer Stadt zur anderen zu sprechen, bis man das Auskunftsmittel fand, durch das diese Schwierigkeit überwunden wurde – über eine Liebesaffäre Swanns, die vor der Zeit meiner Geburt lag, erfuhr. Alle diese aneinandergefügten Erinnerungen bildeten eine Art

die Aufzeichnungen seines Patienten Zeno Cosini, eines Triestiner Kaufmanns, heraus. Die Aufzeichnungen sind entstanden, weil der Patient, der die Psychoanalyse nicht ernst nahm und keine Lust hatte, sich auf den Diwan zu legen, auf eigene Faust sein Leben untersuchen wollte. Aber wir sind, mit Italo Svevo, wieder im 20. Jahrhundert und darum bei einem Ich angelangt, das nicht nur erzählt und davon seine Katharsis erhofft (wie in den früheren Beichten der russischen Erzähler etwa), sondern dem sein Ich schon nicht mehr geheimer ist. Der italienische Titel heißt ja auch *La coscienza di Zeno* – also »Zenos Bewußtsein«. Und die beherrschende Frage dieses Buches ist keine andere mehr als »Wer bin ich?«! Zwar verfolgen wir scheinbar nichts weiter als den Werdegang eines banalen Menschen von seiner Kindheit an, erfahren von den ersten heimlichen Rauchversuchen, von der verbummelten Studienzeit bis zum Tod des Vaters, von der unglücklichen Liebe zu Ada und der grotesken Verlobung mit deren häßlicher Schwester, von dem Betrug an dieser Frau, der aber das bürgerliche Familienleben keinesfalls stört, der Gründung eines Handelshauses, vom Ausbruch des Ersten Weltkriegs, der schließlich dem willenlos dahinlebenden Zeno Cosini die Gelegenheit zur »Tat« gibt, zu Schebergeschäften. Diese nichtige Existenz, die Chaplin-Züge hat, die phantastische Komik aller dieser folgenlosen, undramatischen Vorfälle, erhält ihre Größe von der Beleuchtung dieses Ichs. Dieser hypochondrische Cosini, der seine Krankheit sucht und nicht findet, die Wahrheit sucht und nicht findet, der sein Leben so, aber auch ganz anders erzählen kann, ruft aus:

»Ein geschriebenes Bekenntnis ist immer verlogen. Mit jedem sprachlich reinen Wort lügen wir! Wenn er (und gemeint ist der Psychoanalytiker), wenn er wüßte, wie wir nur jene Dinge gerne erzählen, für die uns das Wort bereitsteht; wie wir fast alle andern auslassen, die uns zwin-

gen würden, das Wörterbuch zu benutzen. Auf diese Weise wählen wir aus unserem Leben die Episoden, die wir erzählen. Es ist ganz klar, daß zum Beispiel mein Leben ganz anders aussehen würde, wenn ich es in meinem Dialekt (gemeint ist der triestinische) hätte erzählen dürfen.«⁷

Was das Ich Italo Svevos zu entdecken gibt, was es an Möglichkeiten einschlägt, ist bisher noch kaum begriffen worden. Es ist ein noch kaum genutztes, unausgeschöpftes Ich, das da im Narrenkleid eines Triestiner Müßiggängers herumspaziert, nichtsnutzig, verlogen, wahrheitsüchtig, sehr direkt und im nächsten Augenblick uns auslachend, weil, was wir für sein Gesicht halten, einmal ein Wunschgesicht, ein andermal eine Maske ist, und dann doch plötzlich wieder sein wahres Gesicht. Dieses Ich ist sich schon ganz im Unklaren über seine Dichte, seine Eigenschaften, und es fehlt ja auch nicht mehr viel Zeit, bis ein anderer Schriftsteller kommt und ausdrücklich seinen »Mann ohne Eigenschaften« etabliert. Und weil Svevos tragikomischer Held von Arzt zu Arzt läuft, eine Kur nach der anderen absolviert und von der Psychoanalyse, in der er den Arzt täuscht, in das Erinnerungsbenteuer getrieben wird, das er aber auf seine Weise besteht, ganz und gar eigenartig, konnte Svevos berühmter gewordener Freund und Bewunderer James Joyce schreiben: was ihn daran besonders interessiere, sei die Behandlung der Zeit in dem Roman. Und wirklich ermöglicht das Ich des Italo Svevo eine Behandlung der Zeit, die zu den dichterischen Pionierleistungen dieses Jahrhunderts zu zählen ist.

Er selbst sagt darüber:

»Die Vergangenheit ist immer neu: Sie verändert sich dauernd, wie das Leben fortschreitet. Teile von ihr, die in Vergangenheit gesunken schienen, tauchen wieder auf, andere wiederum versinken, weil sie weniger wichtig sind. Die Gegenwart dirigiert die Vergangenheit wie die Mitglieder eines Orchesters. Sie benötigt gerade diese Töne und keine

Aber zurück zum Ich. – Es gibt ein älteres Buch, das beginnt mit einer Szene unter Reisenden in einem Eisenbahnabteil; sie wird von einem Ich erzählt, von dem wir weiter nichts erfahren – wir wissen nicht: ist es der Autor oder ein vom Autor gesetztes Ich. Dieses Ich erzählt also von einer Unterhaltung der Mitreisenden über die Ehe, die plötzlich zu einer, wie es heißt, bis zur Unsicherheit erregten Auseinandersetzung wird – durch das Eingreifen eines älteren grauhaarigen Herren.

»Sie haben wohl erraten, wer ich bin?« sagte der grauhaarige Herr leise und anscheinend ruhig.

»Nein, ich habe nicht das Vergnügen.«

»Das Vergnügen ist nicht groß. Ich bin Posdyschew, der Held jener Episode, auf die Sie anspielen, der Episode, die darin bestand, daß er seine Frau ermordete«, sagte er, uns alle der Reihe nach mit hastigen Blicken mustern.«⁴

Und zwei Seiten weiter, wenn der Erzähler allein mit [dem] Grauhaarigen ist, fährt er fort:

»Gut denn, ich will Ihnen erzählen. – Aber wollen Sie es wirklich hören?«

Ich wiederholte, daß ich ihn sehr gern anhören würde. Er schweig einen Augenblick, rieb sich das Gesicht mit den Händen und fing an: . . .«⁵

Die Beichte, die jetzt folgt, kennen wir unter dem Titel »*Kreuzersonate*« von Leo Tolstoi.

Ich wollte Ihnen den Anfang vorführen, weil hier ein klassisch gewordenes Muster der modernen Ich-Erzählung vorliegt; ja der doppelten Ich-Erzählung: in der Rahmehandlung wird ein Ich vorgeschoben, um eine andere, die wichtige Ich-Figur, anzuhören und uns so vertraulich die Konfession übermitteln zu können.

Es gibt eine noch interessantere Variante der Ich-Erzählung: nämlich wo ein Herausgeber-Ich vorgeschoben wird, um das entscheidende Ich im Buch zu tarnen oder zu verheimlichen. Dostojewskij benutzte diese Variante aus Furcht

vor der Zensur. Er tritt zweimal als Ich auf in den »*Aufzeichnungen aus einem Totenhau*«, gibt als Herausgeber vor, einen gewissen Alexander Petrowitsch Gorjantschikoff, der in Sibirien zehn Jahre als Sträfling wegen Gattenmord zubrachte, kennengelernt zu haben. Nach dessen Tod habe er ein Heft mit der Schilderung des Sträflingslebens gefunden – aber wir wissen heute natürlich, daß Dostojewskij sich tarnt, daß er selbst als Sträfling, und aus anderen Gründen, in Sibirien war. Als Herausgeber schreibt er vorsichtig im Vorwort:

»Das Ganze erschien mir ziemlich zusammenhanglos. . . Ich habe diese Bruchstücke mehrmals durchgelesen und mich überzeugt, daß sie nahezu in anormalem Zustand geschrieben worden sind. Trotzdem schienen mir seine Aufzeichnungen – diese »Szenen aus einem toten Haus«, wie er sie selbst an einer Stelle nennt – nicht ganz uninteressant. Die für uns völlig neue, bisher noch nie beschriebene Welt, die er schildert, die Seltsamkeit mancher Vorkommnisse, einige besondere Bemerkungen über das dort verkommene Volk – alles das hat mich gefesselt, und ich habe manches mit Interesse gelesen. Natürlich kann ich mich täuschen. So wähle ich denn vorläufig einige Kapitel zur Probe aus; mögen dann die Leser selbst urteilen. . . .«⁶

Das Dostojewskij aufgezwungene Manöver hat einen Kunstgriff geboren, der interessant bleibt, auch wenn der Anlaß selbst längst vergessen wäre. Diese offenkundige Inszenierung, dieses »natürlich kann ich mich täuschen« und »so wähle ich denn einige Kapitel zur Probe aus« – wie oft begegnet sie uns nicht bis auf den heutigen Tag im Roman. Sie verfehlt ihre Wirkung auf uns nie, macht uns neugierig; wir rätselfeln gerne herum an dem Versteckspiel mit dem Ich, das versteckt werden muß, um sich besser preisgeben zu können.

Nicht viel anders verfährt Italo Svevo in seinem Roman »*Zeno Cosini*«. Ein Arzt, Psychoanalytiker, gibt aus Bosheit

»Ich wurde immer müder und hoffnungsloser, wenn ich die endlosen Häusermauern betrachtete, die aufgebährte Einförmigkeit der Pflastersteine, der Ziegel und Balken, die sich bis ins Unendliche fortzusetzen schienen, und immer wieder Geschäfte und Geschäftsgesit, diesen Krebsfraß der Welt von heute, der in den Eierbeulen verheibungsvoller Reklamen ausbricht.«⁵

Einen schwierigeren Stand hat Miller mit seinem Helden, dem Schriftsteller Miller, und zwar immer dort, genau dort, wo der Autor sich selbst nicht als braven, konfusen Autodidakten durchschaut und uns seitenlang, wie etwa in dem Roman »Plerus«, seine Begeisterung über Benn, Dostojewskij oder Spengler mittelt. Er vermag uns für seine banalsten alltäglichen Erlebnisse zu interessieren, aber nicht für seine geistige Entwicklung, seine Lektüre, seine Gedanken, denn in einem Buch darf wohl Überflüssiges erzählt werden, aber kein überflüssiger Gedanke geäußert werden.

Gedanken, in einem Tagebuch notiert, sind annehmbar, nicht aber, wenn eine Romanfigur damit konsequenzlos belastet wird. Denn das Ich des Tagebuchschreibers, eines Schriftstellers, hat eine andere Trag- und Belastungsfähigkeit. Es ist ein Ich, das, wie bei André Gide, notieren darf, daß Jammes zu Besuch war, daß eine Reise vorbereitet wird, es kann notieren, welche Bücher gelesen worden sind, welche zu lesen wären. Es spricht von Überlegungen, Kopfschmerzen, vom Wetter und kann im nächsten Augenblick einen Gedanken zur politischen oder literarischen Situation äußern. Obwohl das Tagebuch-Ich wahllos vorzugehen scheint, ist es von Natur wählerisch. Denn das Ich figuriert nicht etwa als der ganze André Gide, sondern es posiert, ich meine das nicht abschätzig, für den Schriftsteller Gide.

Das Tagebuch-Ich hat auch die Besonderheit, daß es die Figur Ich nicht zu erschaffen braucht, genau so wenig wie

das Brief-Ich. Es kann gar nicht anders denn als Ich einziehen in den Text. Es muß auch nichts von der Stelle bewegen, es bekommt keine Zusammenhänge aufgebürdet, es geht schrittweis vor oder springt; es kann unterbrechen, alles berühren und alles wieder lassen. Denn dieses Ich zieht nicht als Leben, nicht dreidimensional in den Text ein. Es hört sich an wie ein Widerspruch, weil die Tagebuchform doch als die subjektivste, unmittelbarste Gattung gilt. Und doch, trotz aller Subjektivität, trotz der intimen Äußerung und Mitteilung, verbirgt es die Person. Es heißt »Ich« und immerzu »Ich« in den Tagebüchern, und doch ist auf eine unerklärliche Weise der Autor entückt und hat Schutz gefunden hinter der *Form*, der Ich-Form, die verlangt ist.

Das Tagebuch ist zwangweise in Ich-Form. Der Roman, das Gedicht, sind es nicht, und weil Roman und Gedicht die Wahl haben, andere Möglichkeiten haben, verfügen sie über viele Ich-Möglichkeiten, Ich-Probleme. Und es tritt auch nur in diesen beiden Gattungen der Wunsch nach der Zerstörung oder Absetzung des Ich oder seiner Neukonzeption auf. Ich möchte beinahe behaupten, daß es kein Roman-Ich, kein Gedicht-Ich gibt, das nicht von der Beweisführung lebt: Ich spreche, also bin ich. Diese Beweisführung soll die Frage niederschlagen, die sich den Schriftstellern oft stellt, wenn der Text nicht in Ich-Form ist: Wer spricht hier eigentlich? wer weiß dies und jenes von den Figuren, wer leitet sie, wer macht sie kommen und gehen und mit welchem Recht, und wer wählt das zu Erzählende aus? Eine verständliche Frage, von der, in die Enge getrieben, vor einem halben Jahrhundert der konsequente Naturalismus noch größere peinliche Objektivität verlangte, und heute einige junge Romanciers in Frankreich eine behavioristische Prosa schreiben, eine Prosa, die sich in Verhaltens- und Gegenstandsbeschreibung erschöpft, um sich keinem Verdacht auszusetzen.