

für den eigentlichen Kanalbau. Diese bieten die größten Schwierigkeiten, da man eine Höhe von 320 m überwinden müßte, die serrania de Baudó. Dafür gibt es zwei Möglichkeiten: man könnte die Höhe einfach durchstechen. Dabei müßten 887 Millionen cbm Erde und Fels bewegt werden. Oder aber man baut zwei Tunnels mit 18 km Länge, die die größten Ozeanschiffe aufnehmen könnten. Hier wäre eine Erdbewegung von 170 Millionen cbm notwendig. Welche der beiden Lösungen, die nur mit Atomspaltungen verwirklicht werden könnten, gewählt wird, steht noch nicht fest.

In Kolumbien ist man verständlicherweise sehr daran interessiert, daß der „Entlastungskanal“ gebaut wird. (Übrigens gehörte auch Panama, als der Kanal gebaut wurde, zu Kolumbien, das erst 1922 formell darauf verzichtet hat.) Es besteht die berechtigte Hoffnung, daß der neue Kanal mehr befahren wird als der alte. Man weist auf verschiedene Vorteile hin: 1. Die Fahrzeit wird sich um 4 Stunden verkürzen. 2. Die Linienführung des Kanals weist eine beträchtliche Verkürzung der Fahrt nach Südamerika auf. 3. Die Kosten pro Tonne werden sich von 0,392 US-Dollars auf 0,066 US-Dollars verringern. 4. Die über 25 000 t großen Frachtschiffe (nach dem augenblicklichen Stand gibt es 321 mit über 9 Millionen t Laderaum), die den Panamakanal nicht passieren können, werden den neuen Kanal ohne irgendwelche Schwierigkeiten benutzen können. 5. Damit ist zu erwarten, daß in Zukunft viele Frachtschiffe, die bisher wegen der Durchfahrt durch den Panamakanal unter 25 000 t gehalten werden, der größeren Rentabilität wegen größer gebaut würden, was sich wieder zum Vorteil des neuen Verkehrswegs auswirken würde. 6. Und schließlich wird der Kanal, der anders als der Panama- und Suez-Kanal durch fruchtbares Land läuft, bedeutend rentabler sein.

Für Kolumbien selbst brächte der neue Verkehrsweg beträchtliche Vorteile. Nicht weniger als 200 000 ha Land, heute Sumpf und Morast, könnten in fruchtbares Land verwandelt, viele Millionen qkm unbebautes Land in die Wirtschaft eingegliedert werden. Das Innere Kolumbiens könnte über den Sucio, einen Nebenfluß des Atrato, an zwei Meere angeschlossen werden. Große Kraftwerke am regulierten Strom könnten viele Teile Kolumbiens mit Strom versorgen. Und last not least: Der Bau des Kanals und noch mehr sein späterer Betrieb brächten Millionen von Dollars ins Land.

Seine Kosten sind auf etwas über 520 Millionen US-Dollars geschätzt, und man rechnet, daß sich der Kanal in 30 Jahren amortisiert hat.

UMSCHAU

„Mein Name sei Gantenbein“

„Mein Name sei Gantenbein“ ist ein Ich-Roman von Max Frisch¹, wie es schon „Stiller“ und „Homo Faber“ waren. Der Autor weiß – er hat es im „Tagebuch“ ausdrücklich gesagt und

sagt es wiederum im Roman –, daß unsere Zeit „nicht die Zeit für Ich-Geschichten ist“, daß soziale und politische, vielleicht wissenschaftliche Themen Darstellung verlangen. „Und doch“, verteidigt er sich, „vollzieht sich das menschliche Leben oder verfehlt sich am einzelnen Ich, nirgends sonst“ (103). Das kunstvolle Gewebe der neuen Ich-Geschichte hat Frisch in einen Rahmen gespannt. Einleitend berichtet er von einem Mann, der abends in einer Bar unter Bekannten saß, sich verabschiedete, ans Steuer seines Wagens setzte und beim

¹ Frankfurt: Suhrkamp 1964. 496 S. Lw. 22,-.

Anlassen an einem Schlaganfall starb. Wer war dieser Mann, den man kennt und doch nicht kennt? Der Erzähler denkt nach, beginnt eine, schließlich mehrere Gestalten zu entwerfen, die zu diesem Tod gepaßt haben könnten. Die Gestalten ziehen „Geschichten“ an. Geboten wird ein Lebensmuster in Geschichten, ein funkeln-des Spiel dichterischer Einbildungskraft. Mit ironischem Vergnügen läßt der Autor am Schluß des Romans eine Leiche die Züricher Limmat hinunterschwimmen; „ein Mensch, der nicht einmal einen Namen hinterlassen wollte, geschweige denn eine Geschichte“ (488). Der hätte es „beinahe erreicht, ... abzuschwimmen ohne Geschichte“ (496). Zwischen diesen beiden Rahmenbildern entwirft der Erzähler die „Geschichte“ einer Erfahrung.

„Ein Mann hat eine Erfahrung gemacht“ (14). „Es ist wie ein Sturz durch den Spiegel, mehr weiß einer nicht, wenn er wieder erwacht, ein Sturz wie durch alle Spiegel“ (25). Die Erfahrung? Ein Mann und eine Frau, Ehemann und Ehefrau, haben sich getrennt. Der Erzähler, eben dieser Ehemann, schildert zu Beginn des Romans seine Situation nach der Trennung: „Ich sitze in einer Wohnung: – meiner Wohnung ... (Punkte im Roman) Lang kann's nicht her sein, seit hier gelebt worden ist; ich sehe Reste von Burgunder in einer Flasche, Inselchen von Schimmel auf dem samtrotten Wein, ferner Reste von Brot, aber ziegelhart ... wie eine Totenfeier“ (25 f.). Das gleiche Bild erinnert der Verhörte in der Gerichtsszene am Ende des Romans. Aus dieser Erfahrung des (dem Roman vorausgegangenen) Zerbrechens ehelich-menschlicher Gemeinschaft wird die Erzählung freigesetzt. Sie ist Versuch, das Geschehene zu begreifen, das Trauma zu bestehen, die Erinnerung zu besänftigen, den Fall exemplarisch darzustellen durch Beobachtungen, Entwürfe und Vorstellungen. Was in allen Spiegelungen bleibt, was alle Vorstellungen geradezu heraustreibt wie eine nicht zu stillende Wunde Blut, ist die zugrundeliegende Erfahrung. Der Roman ist die Fixierung und der Versuch einer Neutralisierung dieser verzehrenden Erfahrung. Alle Spiegel des Erzählerbewußtseins, brillante und vexierende Spiege-

lungen, zeigen hinfort Abbilder dieser Erfahrung.

Der Erzähler entwirft einen Mann, der nach einem Verkehrsunfall im Hospital erwacht, sehen kann, denken kann und sich entschließt dem Leben hinfort unter der Maske des Blinden zu begegnen. „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 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“ (30). Sein Name? „Mein Name sei Gantenbein“ (36). Beglaubigt mit amtlichem Blindenausweis, versehen mit Blindenbrille und -stöcklein will er den Lügen der Menschen und der Treue seiner Gattin nachspüren. „Die Leute werden sich vor einem Blinden weniger tarnen ... und es entsteht ein wirkliches Verhältnis, indem man auch ihre Lügen gelten läßt, ein vertrauensvolleres Verhältnis“ (66). Nun kombiniert der Erzähler die Figur Gantenbeins mit einer Dame, deren Beruf und Name typische Bedeutung haben. Er darf die Schauspielerin Lila heiraten, die er begehrt, die ihn betrügt, die er immer wieder vom Flugplatz abholen darf, die ihn aushält, mit der er sein kleines Glück zu machen gedenkt, die den blinden Seher und Schnüffler am Ende fortjagt. „Geh! sagt sie ... All diese Jahre! sagt sie ... Wieso habe ich sie betrogen? (reflektiert Gantenbein). ... Hat Lila wirklich geglaubt, ich sei blind? ... All diese Jahre! sagt sie, du hast mich nie geliebt, nie, jetzt weiß ich's und jetzt will ich, daß du gehst“ (485). Der spießige Entlarver wurde von der Schauspielerin Lila entlarvt. Er hat sich seine Rolle zu leicht gemacht, wollte den Preis des Lebens nicht bezahlen, beschränkte sein Dasein auf die Aufdeckung des Scheins der anderen. „Jede Rolle hat ihre Schuld“ (432).

Gantenbein ist nur einer von des Erzählers „Entwürfe zu einem Ich“ (185). Ein zweiter Entwurf heißt „Enderlin“, Typ eines feinner-vigen, hochbewußten Intellektuellen, einundvierzig Jahre alt. Enderlin liebt Lila wirklich. Eine Liebe geboren aus dem ersten Blick, im

Augenblick ihrer zufälligen Begegnung in der Bar. Die Dame, die sich später als Lila entpuppt, antwortet dem Fremden, will sich schützen durch die Erwähnung ihres in London weilenden Mannes (es ist Svoboda). Doch etwas, was tiefer liegt als gebundener Wille und Wort, zeigt Bereitschaft, den Fremden zu erkennen. Beide dürfen nur jeweils die Rolle spielen, die ihnen Beruf und Gesellschaft erlauben. Vielleicht dürften sie voreinander sie selbst sein? Unversehens gleitet der Erzähler in die Person und Geschichte des „fremden Herrn“, der sich später als Enderlin enthüllt (vgl. 94, 101 ff.). „Ich möchte nicht das Ich sein, das meine Geschichten erlebt“, sagt der Erzähler, „Geschichten, die ich mir vorstellen kann“ (101). Schon Gantenbein, der Hahnrei-Gatte, ist ein verschobenes Ich des Erzählers, weshalb der Erzähler von Gantenbein nicht nur in der dritten, sondern auch in der ersten Person sprechen kann, „Ich, Gantenbein“. Von der dritten, chronologisch betrachtet ersten, Hauptfigur um Lila, von Svoboda, ihrem ersten Ehemann, jenem „Bär“, dem stämmigen Böhmen, berichtet der Erzähler stets in der dritten Person, d. h. aus dem Abstand des Gegenüber, der Nicht-Identität. Anders bei Enderlin. Zwar kann er auch von ihm in der dritten Person sprechen. Aber schon bei dessen erstem Auftreten in der Bar und seiner Begegnung mit der fremden Dame – die seine Geschichte auslöst – gibt der Erzähler einen Teil seines Ichs an Enderlin ab. Erzähler-Ich und Enderlin-Ich werden identisch; nicht völlig, versteht sich – sonst wäre es um das Erzähl-Ich, das Geschichten entwirft, und Gantenbeins Ich geschehen. Der Erzähler bleibt größer als die Figur Enderlins. Aber Enderlin ist ein Teil des Erzählers, mit seinem innersten Ich am meisten identisch. Deshalb kann der Erzähler so oft aus der Perspektive des Enderlin-Ichs sprechen (siehe z. B. 189 f., 231, 342, 359, 366). Svoboda ist ungefähr in allem Gegenteil zu Enderlin, in seinem plumpen Äußern, seinem undifferenzierten Innern, seiner Funktion eines Ehegatten, der seinen Lebenspartner schon deshalb nicht lieben kann, weil er gar nicht fähig ist, ihn aus der Tiefe zu erkennen. Romanesque konsequent wird Svoboda nur

aus der Perspektive des Dritten dargestellt. Gantenbeins Rolle und Ich liegen in ihrem Verhältnis zum Erzähler zwischen Svoboda und Enderlin.

„Ein Mann hat eine Erfahrung gemacht, jetzt sucht er die Geschichte dazu – man kann nicht leben mit einer Erfahrung, die ohne Geschichte bleibt, scheint es, und manchmal stellte ich mir vor, ein anderer habe genau die Geschichte meiner Erfahrung“ (14). Dieser andere ist Svoboda, ist Gantenbein, ist Enderlin, Abspaltungen und Projektionen des einen Erzähl-Ichs; Hahnrei-Ehemänner (vom Erzähler gegen und übereinander geblendet) die beiden ersten, unfähig zu einer Konvention und Selbstgefälligkeit übersteigenden Liebe, beide selbstsicher, versichert in ihrer Ehe; geliebt und liebend hingegen Enderlin, nicht versichert, außerhalb der Ehe. „Ich möchte nicht Svoboda sein“ (361 u. 373), sagt der Erzähler. Gantenbeins Spiel mit den Menschen und größere Lügen gegenüber Lila läßt der Erzähler von Lila richten, indem sie ihn fortschickt. Enderlin fällt in eine tödliche Krankheit (216), hat noch ein Jahr zu leben, wird vom Erzähler aufgegeben (326).

Mit der Erzählfigur Enderlin tritt im Verlauf des Romans immer wieder – montiertes Personensymbol – die Gestalt des Gottes Hermes auf. „Er ist ein Helfer, ein Glückbringer, aber auch ein Irreführer. Auch in der Liebe spielt er diese Rolle; er ist es, der das unverhoffte Glück schenkt, die Gelegenheit. Hermes ist ein freundlicher Gott, den Menschen näher als die andern Götter, daher Götterbote. Homer nennt ihn auch den Führer der Träume. Er liebt es, so heißt es oft, unsichtbar zu sein, wenn er den Sterblichen naht, und das Plötzliche, das Unwahrscheinliche, das Unberechenbare und Unverhoffte, sogar das Launische, all dies gehört zu Hermes und seinem Walten, das Unheimliche in aller Heiterkeit, denn Hermes ist ja auch ... der Bote des Todes“ (224). Mit der Hermes-Gestalt offenbart der Erzähler die Einheit und Vielheit des Erzähl-Ichs und der von ihm projizierten Gestalten, die Erzählweise als Einheit in der Vielheit der „Geschichten“, nicht zuletzt die Richtung auf den Tod. In strenger Architektonik, wenn auch spielerisch aufgelöst,

wird am Anfang und Ende des Romans ein Todesfall berichtet, steht eine Ehebruchs-Posse mit tödlichem Ausgang in der Mitte (170–175), muß die Kokotte Camilla sterben, wird Golgotha-Jerusalem besucht (238–242), berichtet der Erzähler schon auf den ersten Seiten scherzhaft: „Ich sah ... im Tal, tief unten, eine ferne Straße, Kurven voll bunter Autos, die alle nach Jerusalem rollen (ich weiß nicht, woher ich das weiß)“ (15), werden Gantenbein und Enderlin schon eingangs auf den Tod bezogen (8), wird erwogen, Svoboda gegen einen Baum sausen zu lassen (366). Solche und andere Beziehungen der Figuren fallen kaum auf in der kunstvollen Textur der Geschichte und Geschichten.

Seine Erfahrung als „Geschichte“ einzuholen, seine Geschichte in „Geschichten“ darzustellen, ist des Erzählers Problem, innerer Zwang und artistisches Spiel. Er weiß, daß es ‚vorgestellte‘ projizierte Geschichten sind, Geschichten, die enthüllen und zugleich verbergen, Schuld aufdecken und zugleich schmälern, Geschichten, die verstellen, helfen und irreführen in einem wie die Gestalten des Gottes Hermes. In dieser Schweben von Erinnerung und Verstellung, Fixierung und Vorstellung, Wiederholungszwang und freiem Spiel, artistischer Spiegelung und realer Schuld werden Erfahrung und die Konstellation der Figuren bis zum Romanende durchgehalten. Die Geschichten um die Geschichte, die Vorstellungen und Entwürfe, sind exemplarisch gemeint. Es gibt freilich im Roman noch andere Geschichten, solche für Camilla Huber, die von Gantenbein besuchte Züricher Manicure und Milieudame. Geschichten, die ihr als der ‚idealen‘, nämlich exemplarisch leichtgläubigen und gedankenlosen Zuhörerin, sei es durch Gantenbein erzählt, sei es vom Romanerzähler in seiner Vorstellung berichtet oder erfunden werden, haben vordergründig faktischen oder aber naiv idyllischen Charakter. „Sie ist wild auf wahre Geschichten“ (175). Die ‚vorgestellten‘ Geschichten hingegen deuten das Reale, die Erfahrung. Sie sagen: so könnte es sein, gewesen sein, so verworren, maskenhaft, rollenhaft geht es in Wirklichkeit zu. Sie wollen nicht so sehr faktisch als exem-

plarisch wahr sein, zeigen auf, stellen „das Wahre an der Geschichte“ (180) dar. Dennoch enthalten diese Vorstellungen gegen das Wahre ihre eigene, im Roman zu wenig bewußt gewordene, Versuchung gegen dieses Wahre.

Darf man mit dem Abgründigen und Schrecklichen der „Erfahrung“ so extrem spielerisch umgehen? Wird sie durch solchen Umgang nicht verharmlost? Indem die Geschichten sagen, so ungefähr ist es bei jedermann, „eine durchaus alltägliche Geschichte“ (läßt der Autor sogar den Untersuchungsrichter am Ende urteilen, 486), wird der individuelle Fall des Abgründigen beraubt und entschuldigt. Das eigentlich Schwergewichtige wird umgemünzt in leichte Münze. Mit so leichter Münze kann aber keine Katharsis ausgelöst werden. Indem sich die Geschichten vor das Wahre stellen, verstellen sie es zugleich. Spiel und Schuld sind nicht mehr zu trennen. Das Leben hat im Roman nicht stattgefunden, aber auch vom Romanende her führt kein Weg zu wirklichem Leben.

Alle Figuren und Gestalten zeigen einen Mangel an Individualität. Sie sind marionettenhaft. Liegt es in der strukturellen Anlage des Romans, in den „Geschichten“ und figuralen Entwürfen, daß das Abgründige der zugrundeliegenden Erfahrung nicht aufscheint? Selbst Lila und Enderlin, die beiden nicht konventionell angelegten Figuren, bleiben flächig. Wie wenig erfahren wir von Lilas wirklichem Leben, ihrem (notwendig) reich strukturierten Bewußtsein, wie wenig von der, nicht nur in Othellos, sondern auch in Hamlets Nähe geratenden, Bewußtseinsproblematik Enderlins. Liegt es an der Konzeption Lilas als vertauschbarer Rolle, daß sie kein rechtes Gesicht hat, keine rechte Seele, nichts Irrationales, daß sie kein Geheimnis ausstrahlt, obwohl sie aus dem Geheimnis leben soll, daß sie nicht fasziniert, obwohl der Erzähler ihre Faszination bezeugt? Ist es der ‚Sündenfall‘ der Rolle, die Montage zur beinahe universalen Figur, zur Frau schlechthin, die das tiefere Reale verhindert? Man müßte freilich weiter fragen, ob und wie weit der Autor (ähnlich wie Brecht im epischen Theater) den Eindruck des Realen, die Überwältigung des Lesers durch Sympathie und Gefühl, zu-

gunsten des Exemplarischen und Logischen verhindern wollte. Eine Frage, die nur durch eingehende Strukturanalyse gelöst werden kann. Lila erscheint noch vielgestaltiger als der Erzähler selbst und verliert in dem Maß, als ihre Figur addiert wird, an innerer Einheit und psychologischer Wahrscheinlichkeit.

Eine Schwäche an dichterischer Vergegenwärtigung zeigt sich auch in der Heranziehung der vielen Orte. Sie werden im Roman mehr angetippt als gegenwärtig. Das Venedig der Contessa Lila ist atmosphärisch einfach nicht da (326 ff.). Die Seiten über Jerusalem könnten aus einem Reiseführer zweiter Klasse stenographiert sein. Jerusalem wird nicht kraft des dichterischen Wortes lebendig. Seine Örtlichkeiten werden nur aufgezählt. Wird Jerusalem vielleicht nur wegen der Erwähnung eingangs (15) denkerisch einmontiert, nicht aus innerem Geschehen notwendig folgend, sondern hinzugegacht, weil es eben irgendwo im Bewußtsein auch noch da ist? So wird auch das Kapitel „Gantenbein als Vater“ (453 ff.) der Realität und dem Anspruch eines wirklichen Kindes nicht gerecht. Die primitive Egozentrik des Rollenvaters und das abstrakt gedankliche Spiel des Erzählers erscheint hier – wenn es auch gute Beobachtungen und Aphorismen enthält – gegenüber dem Leben zu dünn. Zwar ereignet sich die „Erfahrung“ in den Vorstellungen, Abstraktionen und Montagen deutlicher als im realen Leben. Aber diese Deutlichkeit, diese Demonstration des Falles, wird mit mangelnder Lebendigkeit und Individualität der Gestalten bezahlt. Sie sind bloße Figuren in der Hand des Künstlers. Der Künstler gewinnt mit ihnen zwar seine Freiheit – eine zu leichte und überlegene Freiheit – verliert aber die innere Notwendigkeit. Wie kommt, beispielsweise, Gantenbein dazu, die anspruchsvolle Lila zu heiraten? (124 f.). Das wird psychologisch nicht begründet, bleibt bloßer, überlegener Wille des Erzählers gegenüber der Figur. Ähnlich unmotiviert erscheint Enderlins beruflicher Erfolg.

Frischs Roman will, wie die meisten modernen Romane von Rang, ein Erkenntnis-Reflexions- und Demonstrationsroman sein. Der Verfasser

spürt den Anspruch des Wahren, wenn er gegen Ende seiner Vorstellungen, jetzt nicht mehr den Erzähler der Teilrolle Gantenbeins, sondern den Gesamt-Erzähler, wohl stellvertretend für den Menschen, sagen läßt: „Ich bin blind. Ich weiß es nicht immer, aber manchmal. Dann wieder zweifle ich, ob die Geschichten, die ich mir vorstellen kann, nicht doch mein Leben sind. Ich glaub's nicht. Ich kann nicht glauben, daß das, was ich sehe, schon der Lauf der Welt ist“ (487). Der tiefere Grund und der größer gespannte Rahmen des Lebens scheint sich anzudeuten.

Paul Konrad Kurz SJ

Zersetzung in Schweden

In demokratischen Ländern gehört es zum guten Ton, sich darüber lustig zu machen, wie schnell der Nazismus in manchen europäischen Ländern die Kultur vernichten konnte; dies hätte, so meint man, im eigenen Land natürlich niemals passieren können. Es ist richtig, daß die nordischen Länder nie einer so starken und verderblichen suggestiven Propaganda wie der Hitlers ausgesetzt waren. Aber auch innerhalb eines scheinbar so wohlgeordneten Systems kann die Zersetzung in vieler Hinsicht Eingang finden. Und in den letzten Jahren haben wir in Schweden einen Verfall unserer Moral und Kultur erlebt, der in unserer Geschichte nicht seinesgleichen findet.

Ich meine dabei keineswegs das im Ausland immer wieder zu hörende Gerücht, das reiche Schweden weise eine höhere Selbstmordziffer auf als andere Länder; denn dies ist ganz einfach eine statistische Lüge. Auch ist es keineswegs meine Absicht, mich über das Nacktbaden in Schweden aufzuhalten; denn in Wirklichkeit vermeiden es die Schweden sorgfältig, am Badestrand jenen jungen Leuten nahe zu kommen oder sich nach ihnen umzusehen, die es vorziehen, ohne Badeanzug ins Wasser zu gehen. Dies und andere ähnliche Gerüchte sind nichts anderes als journalistischer Unsinn.