

Ferien von der Kausalität?

Zum Gegensatz von ›Kausalität‹ und ›Form‹ bei Carl Einstein

Carl Einstein.

Text + Kritik 95 (1987): 13-22

Die frühe Moderne wendet sich gegen das erzählerische Ordnungsprinzip der Kausalität.¹ Als einer ihrer ersten deutschsprachigen Vertreter hat Carl Einstein mit seinem poetischen Werk versucht, das kausal bestimmte Erzählen durch eine neue Form der fiktionalen Prosa zu ersetzen. In vielen seiner literaturkritischen und kunstgeschichtlichen Arbeiten wird der Begriff ›Kausalität‹ auch erwähnt. Allerdings bleibt es fast immer bei einem flüchtigen Hinweis, ohne daß eine Begründung für die Ablehnung der Kausalität als organisierendes Prinzip erzählender Texte gegeben würde. Offensichtlich setzte Einstein die Kenntnis des zeitgenössischen Diskussionszusammenhanges voraus – ein elliptisches Verfahren, das heute, aus historischer Distanz, eine behutsame Rekonstruktion seiner Intentionen erfordert. Ich möchte insbesondere zeigen, daß der Begriff der Form als Gegenbegriff zur Kausalität auftritt, und daß dieser Gegensatz im »Bebuquin« auf aporetische Weise zur Geltung kommt.

Eine Vorbemerkung. Im Anschluß an Heidemarie Oehms Monographie hat man sich angewöhnt, Einsteins Gesamtwerk in zwei Phasen einzuteilen, wobei die erste, ›radikal-subjektivistische‹, den weitaus größten Teil des Werks und der Lebenszeit Einsteins einnehme, während sich die zweite, ›materialistische‹, hauptsächlich in den späten Nachlaßschriften, die seit dem Ende der zwanziger Jahre entstanden, manifestiere.² Will man überhaupt, aus heuristischen Gründen, daran festhalten, daß Einsteins Kunsttheorie der ›subjektivistischen‹ Phase ein *geschlossenes Gebäude*³ darstellt (und nicht vielmehr eine eklektische, nicht konstante und inkonsistente Zusammenstellung verschiedenartiger Theoreme), dann scheint es mir zumindest unumgänglich, zwei deutlich voneinander unterschiedene Abschnitte innerhalb der ›subjektivistischen‹ Phase festzustellen und eine Verschiebung seiner theoretischen Ansichten gegen Ende des Ersten Weltkriegs anzunehmen. Bis zu dieser Zeit ist Einsteins Werk entscheidend geprägt von den Überlegungen zum Problem der Form, die von Konrad Fiedler und im Umkreis des französischen Symbolismus angestellt wurden.⁴ Die Kunsttheorie Fiedlers ist hier deswegen von besonderer Bedeutung, weil in ihr der für Einsteins frühe Poetik kennzeichnende Begriff der Form in einen epistemologischen Zusammenhang gebracht wird. In Fiedlers Formbegriff konnte Einstein Elemente der symbolistischen Ästhetik mit den erkenntnistheoretischen Theorien Machs und Bergsons, denen er gleichfalls nahestand, verbunden sehen.

Mit Beginn der zwanziger Jahre verlagert sich die werkästhetisch ausgerichtete Poetik der ersten Phase zu einem produktionsästhetischen Ansatz, der in ganz neuen Begründungszusammenhängen steht. Dabei gewinnen Begriffe wie ›Halluzination‹, ›Metamorphose‹ und ›Unbewußtes‹ eine zentrale Position in Einsteins theoretischen Äußerungen, was auf seine Beschäftigung mit Freud und Jung und mit dem Surrealismus zurückzuführen ist. Während Einstein das Kunstwerk in seiner frühen Poetik der Form, ganz im Sinne der symbolistischen Tradition, als rationale Konstruktion raffinierten Kalküls präsentiert, sind es später die irrationalen Gesetzmäßigkeiten des Unbewußten, welche das Kunstwerk konstituieren sollen.⁵ Auch die Schriften nach dem Ersten Weltkrieg, in denen die Kausalität mehr als nur beiläufig thematisiert wird (darunter insbesondere die Monographie »Georges Braque« (1934) (III, 181–456) und der nachgelassene, sicherlich spät entstandene Aufsatz »Gestalt und Begriff«⁶), verwenden ein psychoanalytisches Vokabular und entsprechende Argumentationen, die im Frühwerk nicht vorkommen.

Es erscheint mir daher unangemessen, Einsteins Beschäftigung mit dem Problem der Form bis in die Zeit des Ersten Weltkriegs hinein und seinen durch die Übernahme psychoanalytischer Gedankengänge geprägten Theorieansatz der zwanziger Jahre in einer Theoriekonstruktion vereinigen zu wollen.

Ich betrachte im folgenden nur das Frühwerk und kontrastiere Einsteins poetische Praxis im »Bebuquin« mit denjenigen seiner theoretischen Schriften, die im zeitlichen Umfeld des Romans entstanden sind.

In »Totalität« (1914), einem seiner wichtigsten poetologischen Texte, greift Einstein den Begriff ›Erkennen‹ in Fiedlers Verwendung auf und bestimmt Erkennen als *ein Schaffen von geordneten Inhalten, d. h. totalen Systemen* (I, 226). Wenig später: *Diese Denkweise geht vor allem auf Erschaffen von Gegenständen aus und knüpft aufs engste mit dem unmittelbaren Lebensprozeß an (...) (I, 228). Erkenntnis, und damit ist hier die Kunsterkenntnis (I, 224) gemeint, ist für Einstein ganz wie für Fiedler nicht ein bloß passives Feststellen von unabhängigen, in der Welt gegebenen Tatsachen, sondern eine produktive Tätigkeit, die den Gegenstand des Erkennens im Akt des Erkennens allererst konstituiert. Ich lasse im folgenden die allgemeineren erkenntnistheoretischen Aspekte der Totalitätstheorie Einsteins beiseite, die in der Nachfolge Henri Bergsons stehen und ohne genaue Bezugnahme auf dessen Zeit- und Bewußtseinstheorie⁷ kaum verständlich sind, und beschränke mich auf den Erkenntnis- und Totalitätsbegriff und auf die damit verbundene Kausalitätskritik in Einsteins Ästhetik.*

Mit der zuletzt zitierten Bestimmung wird der Begriff der (künstlerischen) Erkenntnis zu einem zentralen Terminus der Einsteinschen Ästhetik. Der in der Kunsterkenntnis erfaßte Gegenstand, der im Akt des (produzierenden) Erkennens allererst in die Welt kommt, ist das Kunstwerk – so ist Einsteins Redeweise vom *Erschaffen des Gegen-*

standes im Anschluß an Fiedler wohl zu verstehen. Wichtig ist in unserem Zusammenhang Einsteins Betonung des gesetzhaften Charakters der künstlerischen Erkenntnis. Der im produktiven Erkennen konstituierte Gegenstand ist nicht das zufällige und ungeordnete Ergebnis einer künstlerischen Imagination, die deswegen beliebig verfahren könnte, weil sie nicht auf eine gegebene Welt referiert und an dieser auf ihren Wahrheitswert hin beurteilt wird. ›Kunsterkenntnis‹ erfolgt nach *gesetzmäßiger Willkür* – um eine aufschlußreiche Begriffskombination aus Einsteins frühem »Vathek«-Aufsatz von 1910 aufzugreifen (I, 30): *Willkür*, weil nicht auf eine gegebene Welt referierend, *gesetzmäßig*, weil autonom nach internen Ordnungsprinzipien organisiert. In »Totalität« bestimmt Einstein die in der Kunsterkenntnis hervorgebrachten *totalen Systeme* als *jede konkrete Totalität, die nicht durch ein außenliegendes Instrument eine Ordnung oder Gliederung erfahren kann, sondern die an sich schon organisiert ist* (I, 226). Das Moment der internen Ordnung macht es überhaupt erst sinnvoll, in diesem Zusammenhang von ›Erkenntnis‹ zu sprechen – denn das bloße Produzieren und Feststellen eines beliebig zusammengesetzten Konglomerats ist in Einsteins Augen kein Fall von Erkenntnis.

Für das ästhetische Programm Einsteins ist eine bestimmte Eigenschaft des totalen Kunstwerks sehr bedeutsam, die dessen besondere Art der Einheit charakterisiert. Im »Vathek« verlangt Einstein, *daß ein Werk (...) dicht wie ein Kreis sein muß* (I, 30)⁸. Im Aufsatz »Totalität« schreibt er: *Die Totalität ermöglicht es, daß wir an jedem beliebigen Punkte unserer Erlebnisse diese wie ein Ganzes betrachten.* (I, 228) Ich lasse hier den Bezug auf Bergsons Konzeption der ›durée‹, die Einstein an dieser Stelle sicherlich im Auge hatte, beiseite. In Hinblick auf die Kunsttheorie ist festzustellen: Wenn Einstein von einem Kunstwerk ›Totalität‹ verlangt, dann meint er damit, daß es eine bestimmte Art von Einheit besitzen soll, in der die Teile nicht sukzessiv und additiv das Ganze ergeben, sondern in der das Ganze in jedem seiner Teile präsent ist.

Was heißt das in bezug auf erzählende Literatur, also auf literarische Texte, in denen Handlungsverläufe dargestellt werden? Einstein verlangt eine ›kreisförmige‹ Literatur, also nicht eine, in der es lineare Abfolgen von auseinander sich entwickelnden Zuständen gibt, sondern eine, bei der zu jedem Zeitpunkt des dargestellten Geschehens das Ganze dieses Geschehens mit enthalten ist.

Denkt man an die Romankonzeption des Naturalismus, wie sie von Emile Zola in »Le Roman Expérimental« (1879) entworfen wird, so ist klar, daß dort von einer Aufhebung des linearen Verlaufs des Geschehens nicht die Rede sein kann.⁹ Der *roman expérimental* ist von der kausal verknüpften chronologischen Ordnung eines Vorher und Nachher nicht zu trennen. Einstein hingegen wendet sich gegen die kausale Ordnung zeitlichen Geschehens, weil für ihn mit der Einführung der Kausalität, die er als das zentrale Element der traditionellen (insbesondere naturalistischen) Romankonzeption ansieht, die Totalität des

Kunstwerks zerstört wird. In »Totalität« schreibt er: *Der totale Gegenstand absorbiert jeden psychologischen Verlauf, der auf ihn hinzweckt, also auch jede Kausalität. Die kausale Betrachtung ist eine rein rückschauende, welche stets den konkreten Gegenstand überschreitet; die Ursachen sind surrogiert, nicht das Totale. Die Ursachen eines Gegenstandes liegen in einer anderen, postumen Ebene als der Gegenstand selbst.* (I, 228)

Der konkrete, totale Gegenstand ist für Einstein etwas unmittelbar Erlebtes und Authentisches, seine Einbettung in einen kausalen Erklärungszusammenhang hingegen ist sekundär und nicht zwingend. *Jede Handlung kann auch anders endigen*, heißt es im Essay »Über den Roman« von 1912 (I, 128). Es sei eine Illusion zu meinen (wie Zola es tut), menschliches Geschehen könne eindeutig aus einer bestimmten Ausgangssituation und gegebenen Rahmenbedingungen abgeleitet werden. Ein solcher Versuch scheiterte notwendig daran, daß der *seelische Verlauf*, als primäre Wirklichkeit, für eine *quantitative* Betrachtungsweise wie etwa einer kausalen Differenzierung in Ursache und Folge nicht erfaßbar sei. (»Totalität«, I, 227) Das ist der epistemologische Kritikpunkt Einsteins: Eine kausale Darstellung der Wirklichkeit ist dieser nicht angemessen. Neben Bergson ist hier der Einfluß Ernst Machs erkennbar, der für den Bereich der Naturwissenschaften verlangte, das Kausalitätsgesetz durch funktionale Bestimmungen zu ersetzen – eine Tendenz, die sich seit der Jahrhundertwende mehr und mehr in der Wissenschaftstheorie der Naturwissenschaften durchsetzte, so daß sich Einstein auch von dorthin in seiner Kausalitätskritik bestätigt sehen konnte.¹⁰

Zur epistemologischen Kritik an der Kausalität kommt eine zweite, ästhetische. Die Verwendung einer kausalen Ordnung zerstöre die autonome geschlossene Form des totalen Kunstwerks: *Der psychologische Roman beruht auf causalser Schlußweise und gibt keine Form, da nicht abzusehen ist, wohin das Schließen zurückführt und wo es endigt.* (»Über den Roman«, I, 127) Ähnlich eine auf 1910 datierte Nachlaßnotiz: *Causalität ist weder ein mittel systematischer und somit transzendenter erkenntnis – wie psychologie ein mittel darstellender anschaulicher das ist bildhafter kunst. beide führen ins unendliche formlos fließende.*¹¹

Die fiktionale Darstellung einer abgeschlossenen Geschichte ist für Einstein unwahr, weil es abgeschlossene Geschichten innerhalb einer von einem durchgehenden Determinismus bestimmten Welt nicht gibt – so daß die Grenzen der Geschichten ohne Notwendigkeit gezogen werden und ihre Form beliebig bleibt. Auch der Tod des Helden sei kein plausibler Grund, hier das Ende des erzählten Geschehens anzusetzen (eine Auffassung, der Einstein selbst im »Bebuquin« allerdings nicht folgt): *Ein Ereignis mit Vorbedingungen und Folgen geben. Wo beginnen jene und endigen diese? Mit dem Tod der Beteiligten? Ich sehe nicht ein, warum nicht jeder, dem 7 Gattinnen, 4 hoffnungsvolle Söhne, 3 Töchter, 2 Väter, 1 Kind im Mutterleib verloren gingen, wenn*

er sich aufhängte, abgeknüpft werden kann? (»Über den Roman«, I, 128)

Gegen den poetologischen Stellenwert der Kausalität im mimetischen Roman wendet Einstein also ein: Der Versuch, aus der (kausalen) Ordnung des Dargestellten die Form der Darstellung abzuleiten, ist unbefriedigend, nicht nur wegen der Unangemessenheit einer kausalen Interpretation der Wirklichkeit (= epistemologische Kritik), sondern auch, weil eine quasi-kausale Darstellungsweise keine Form ergibt (= ästhetische Kritik).

Nun ein Blick auf den »Bebuquin«-Roman. Ist er wirklich *Anwendung und Beweis* der Einsteinschen Theorien, wie Max Hermann-Neisse 1916 meinte?¹² Läßt er sich tatsächlich mit Heidemarie Oehm als »*Antiroman*«, als *Negation und parodistische Umkehrung aller herkömmlichen Romanprinzipien*¹³ beschreiben? Gibt es im »Bebuquin« keinen linearen, kausal erklärbaren Geschehensverlauf, ist der Roman also »absolute Prosa«, »totales Kunstwerk«?

Mit der bereits erwähnten Begriffskombination *gesetzmäßige Willkür* gibt Einstein selbst eine aufschlußreiche poetologische Kurzformel an die Hand. An das destruktive Element einer Zerstörung des aristotelischen Mimesis-Prinzips naturalistischer Prägung ist in der Einsteinschen Kunsttheorie das konstruktive Element der Erschaffung einer Form, eines autonomen, totalen Kunstwerks gekoppelt. Entsprechend verbinden sich im »Bebuquin« Formen der Desintegration mit Formen der Integration.

Die desintegrierenden Momente der erzählerischen Makrostruktur – und nur um die Makrostruktur geht es mir im folgenden – sind in der Einstein-Literatur des öfteren benannt worden und brauchen hier nicht ausgeführt zu werden: Anstelle eines durchgehenden Handlungsstranges werden Episoden aneinandergereiht. Es besteht kein linearer Zusammenhang zwischen den Episoden, der sie nach Regeln der Notwendigkeit oder der Wahrscheinlichkeit auseinander hervorgehen ließe. Das räumliche und zeitliche Verhältnis der Episoden untereinander ist unklar. Die Regeln des empirisch Möglichen werden verletzt: Tote leben weiter in diffusem Existenzmodus (Böhm), eine Dame entsteigt einem Litfaßsäulenplakat und kehrt nach aktiver Teilnahme am Geschehen dorthin zurück (Ende des 7. Kapitels), etc. Solchem Antirealismus benachbart sind die (bisher wenig beachteten) absurden Elemente. Typisch für sie ist das Ende des 18. Kapitels: »*Stofflosigkeit, Stofflosigkeit*«, *knirschte er vor Wut und begab sich zum Grab einer gewissen Josephine Peters, geborene Dewitz, um heiße Tränen zu vergießen.* (49) Das (episodische) Geschehen ist oft durch lange monologische Figurenreden unterbrochen. Gelegentlich ist unklar, wer spricht. Nicht eindeutig ist auch die personale Identität der Figuren und ihr Verhältnis untereinander. Eine psychologisierende Erklärung der Figuren ist kaum vorhanden. Die Erzählebenen werden an wenigen, aber bedeutsamen Stellen durcheinandergbracht: *Jetzt mag*

d'Annunzio weiterschreiben. (9. Kap., 25) *Herr, gib mir ein Wunder, wir suchen es seit Kapitel eins.* (12. Kap., 34) *Nur einmal schaute er kühl drein und sagte* Aus. (Schluß, 50)

Gegenüber diesen oft konstatierten desintegrierenden Elementen sind aber mit Nachdruck die ihnen entgegenwirkenden integrierenden Elemente hervorzuheben, die ich in vier Gruppen zusammenfasse.

1. Die erzählte Welt ist ungeachtet ihrer fantastischen Elemente konsistent, und zwar gemäß der internen Regelmäßigkeit, die sich im Lauf der Lektüre entfaltet.

Zunächst: Es gibt einen Erzähler, der, mit keiner seiner Figuren identisch und durchaus mit einem eigenen Gestus ausgestattet, etwas erzählt – im Präteritum, dem klassischen Erzähltempus, mit dem das Erzählte in die distanzierende Übersichtlichkeit eines abgeschlossenen Geschehens gerückt wird. –

Die meisten Lokalitäten des Geschehens (Jahrmarkt, Bebuquins Zimmer, Bar, Zirkus) kehren in mehreren Episoden wieder, und alle Lokalitäten bilden (trotz ihrer Diversität) einen thematisch einheitlichen Hintergrund. Es sind Schauplätze, die am Rand der bürgerlichen Alltagswelt liegen und damit einen passenden Rahmen für den versuchten Aufbruch ins Wunder abgeben. –

Der Zeitverlauf ist gerichtet, auch wenn das genaue zeitliche Verhältnis der Episoden untereinander meist offen bleibt; dem Leser wird eine insgesamt chronologische Reihe von Episoden präsentiert, die in den letzten Kapiteln in Böhm's Beerdigung und Bebuquins Tod gipfelt. –

Heidemarie Oehm hat die Identität der Figuren zu bestreiten versucht mit ihrer Interpretation, derzufolge die Figuren *an die Gestalt Bebuquins zurückgekoppelt sind und dort ihr Integrationszentrum haben*. Die personale Identität Bebuquins wiederum sei *zu einer multiplen Person verflüssigt und vervielfacht worden, die aus einer Konfiguration analogischer und gegensätzlicher Projektionsfiguren komponiert ist*.¹⁴ Mir erscheint diese Interpretation mehr in den theoretischen Äußerungen Einsteins als im »Bebuquin« fundiert; aber auch wenn sie zuträfe, setzte sie jedenfalls voraus, daß auf einer elementaren Ebene die einzelnen Figuren sehr wohl identifizierbar, d. h. von einander differenzierbar sind. Allein schon der Umstand, daß alle Figuren konstant ihren Namen oder eine eindeutige Kennzeichnung tragen, ermöglicht es, jeder Figur ihre eigene Geschichte im Verlauf des erzählten Geschehens zuzuordnen; darüber hinaus sind die Figuren zwar nur sporadisch durch konkrete Merkmale (Aussehen etc.) personalisiert, aber durch die verschiedenen Formen des Dilettantismus und die Kunsttheorien, für die sie stehen, identifiziert. –

Schließlich gibt es in der erzählten Welt konstante und charakteristische Motive, die eine einheitliche Atmosphäre des Dargestellten bewirken. Durchgängig wird das Milieu der Bohème mit ihren typischen Merkmalen (Dandy, Snob, ennui, Spleen, Décadence) evoziert. Dazu kommen die thematischen Grundmotive wie Dilettantismus, Antirationalismus, Ich-Zerstörung, Wahnsinn, Infantilität.

2. Die Vielfalt der im »Bebuquin« vertretenen Theorien wirkt zunächst verwirrend und unüberschaubar: Böhm inkarniert eine fantastische Weltanschauung, Heinrich Lippenknabe wirbt für eine romantische Kunsttheorie, Euphemia votiert erst für die erotische, dann für die religiöse Ekstase, Fredegonde Perlenblick für eine Spielart des Symbolismus, Laurenz für einen ästhetischen Platonismus. Ein zugrundeliegendes Prinzip wird aber deutlich, wenn man diese Theorien als die *currenten Meinungen der Zeit*¹⁵ versteht, die gerade in ihrer Divergenz ein repräsentatives Bild der in der damaligen Berliner Bohème diskutierten Theorien abgeben sollen und damit eine komplementäre Art von Einheit bilden. Eine integrierende Funktion haben auch die zahlreichen Stellen, an denen der Roman sich selbst metapoetisch kommentiert. Ich greife nur eine heraus, die Einsteins bereits skizzierte Auffassung vom Verhältnis zwischen Kausalität und Form wiedergibt: *Die Form weist auch über die Kausalität hinaus (...) da ihre Verpflichtung an die Gegenstände eine denkbar lose ist, gebietet sie diesen ohne Vergewaltigung.* (15)

3. Inwiefern tritt nun im »Bebuquin« eine ›Form‹ speziell an die Stelle einer kausalen Ordnung? Wodurch wird das kausale Zeitverhältnis eines linearen Vorher und Nachher ersetzt? Keinesfalls, scheint mir, kann man »Bebuquin« als ›offenes Kunstwerk‹ im radikalen Sinn oder als ›texte scriptible‹ (Roland Barthes) verstehen und ihn etwa in eine Reihe stellen mit Werken wie Mallarmés »Un coup de dés« (1897/1914), seinem nachgelassenen »Livre« oder auch Apollinaires zur gleichen Zeit wie Einsteins Roman entstandenen »Onirocritique« (1908).¹⁶ Die Mittel, die im »Bebuquin« eingesetzt werden, um eine kausale Erzählordnung zu beseitigen, sind im Vergleich mit diesen Werken weniger radikal. Zu den bereits genannten destruktiven Elementen tritt als konstruktives Form-Element vor allem die eigenwillige dingsymbolische Leitmotivtechnik des Romans, die eine ›Entzeitlichung‹ des Geschehens bewirkt. Konkrete Gegenstände werden an bestimmten Stellen des Textes mit besonderen Bedeutungen versehen, um diese Bedeutung auch an anderen Stellen, wo nur der Gegenstand ohne eine ausdrückliche Semantisierung eingesetzt wird, einzubringen. An die Stelle der normalen, konventionellen Bedeutung der Begriffe tritt eine textinterne und funktionale. Zu diesen Dingsymbolen gehören etwa die in einer komplexen Lichtmetaphorik miteinander verbundenen Bogenlampen, Gaslaternen, Sonne/Mond, Tag/Nacht, Blitze und Edelsteine; weitere im Text funktional semantisierte Gegenstände sind etwa Schatten, Wände, Spiegel und Ketten.

Ein Beispiel.¹⁷ Im 11. Kapitel sagt Euphemia ziemlich unvermittelt über Böhm: (...) *bald grünt er im Morgen, wie ein endloser Kakadu, bald liegt er draußen im Meer, und ich reise tagelang der Welle nach, der grünen Flasche, die ihn umschließt.* (28) Über das gemeinsame semantische Merkmal ›grün‹ wird Böhm hier mit einem Kakadu und mit einer Flasche verbunden. Ein Kakadu taucht bereits im 8. Kapitel auf. Dort wird eine Bar mitsamt ihren Besuchern in einen *Schmerzka-*

kadu verwandelt. Die unmittelbare Folge davon ist: (...) *man spürte, es wird geflogen, höher, wilder in den Wahnsinn* (24). Aufgrund der Verbindung mit dem Kakadu in Kapitel 11 wird hier Böhm als Initiator des kollektiven Wahnsinns kenntlich. Die *grüne Flasche* aus Kapitel 11 bezieht sich auf die *grüne Chartreuse*, einen französischen Kräuterlikör, von dem es anfangs des 6. Kapitels heißt: *Eine blaue Hutfeder Euphemias besoff sich blitzend in der grünen Chartreuse*. (16) Ohne daß Böhms Name hier fiel, wird über das funktionale Dingsymbol ›grün‹ sein Verhältnis mit Euphemia konnotiert. Zugleich ist der Likör als *Cognacbütte* (23) ständiger Aufenthaltsort des depersonalisierten Böhm und (alkoholische) Quelle seiner *Visionen* (18). – Rausch, Erotik (Euphemia) und Wahnsinn, alle drei nur dilettantische Anläufe zum Wunder, werden so auf implizite Weise anhand eines gemeinsamen semantischen Merkmals dem Dilettanten Böhm zugeordnet. Mit dieser Technik erhält der Akt des Lesens eine besondere integrierende Funktion. Das latente semantische Bezugsnetz kann bei einer einmaligen Lektüre prinzipiell nicht vollständig aktiviert werden. Erst wenn alles andere beim Lesen einer Stelle präsent ist, entfalten sich dem Leser die Bezüge, da das Wissen um die Bedeutung der dargestellten Gegenstände, Figuren und Szenen die Kenntnis aller anderen Stellen im Text, in denen sie vorkommen, voraussetzt. Durch diese Form ist der ganze Text, wenigstens tendenziell, in jedem seiner Teile enthalten. An den Platz einer linearen Lektüre parallel zur kausalen Abfolge des Geschehens tritt die simultane Präsenz des Dargestellten im wiederholten Leseakt. Diese Form ist ›autonom‹, weil die funktionale Bedeutung der Gegenstände nur aus den textinternen Bezügen heraus entsteht: Daß die Farbe Grün Wahnsinn und Ekstase signalisiert, ist kein objektives Merkmal der Farbe, sondern ein textinternes.

4. Dann wäre »Bebuquin«, zumindest hinsichtlich der zeitlichen Ordnung des Geschehens, ein absoluter Roman, autonom und simultan? Das wird man wohl nicht aufrechterhalten können. So schrieb Gottfried Benn rückblickend 1944 über den Roman: (Einstein) *schaltete auch Zeit u. Psychologie aus, aber liess die Handlung nicht fort, der Held musste noch allerlei betreiben. Das war inkonsequent. Auch dass er überhaupt noch einen Namen hatte, war paradox.*¹⁸ Eine treffende Charakterisierung der ›nicht fortgelassenen‹ Handlung gab Oskar Loerke bereits 1917 mit seiner Bemerkung, der Roman schildere eine *recherche de l'absolu*¹⁹. Tatsächlich ist damit die Grundstruktur des Textes bezeichnet. Er nimmt eines der ältesten epischen Muster auf, indem er einen Helden auf der Suche nach einem ersehnten Ziel darstellt.²⁰ Bei allem innovatorischen Gestus ist »Bebuquin« ein Roman der ›queste‹. Dadurch bekommt die Serie der Episoden Ordnung und Richtung: Über die paradigmatische Reihe der unverbundenen episodischen Schilderungen der einzelnen Anläufe zum Wunder legt sich die syntagmatische Struktur einer Suche.

Freilich: Anders als im Grundmuster der ›queste‹ gelangt der Held bei Einstein nicht zum Ziel, zum ersehnten Wunder. Seinen Dilettan-

tismus überwindet er erst mit seinem Ende, mit dem bezeichnenderweise auch der Roman endet. Das Wunder entzieht sich der literarischen Darstellbarkeit. Im neunzehnten und letzten Kapitel des Romans, dem *Bericht der letzten drei Nächte* Bebuquins, häufen sich auffällig Hinweise auf dessen Sprachlosigkeit. In der ersten Nacht ist er zeitweise *nicht fähig zu sprechen*. In der zweiten *erstarren die Kiefer*. Über die dritte Nacht heißt es, und damit endet der Roman: *Gegen Morgen wachte er auf, war unfähig zu reden und konnte nicht mehr allein essen. Nur einmal schaute er kühl drein und sagte*

Aus.

Wie in einem elektrischen Kurzschluß neutralisieren sich die Erzählebenen im letzten Wort Bebuquins gegenseitig. Mit dem Aus durchbricht er seine zunehmende Sprachlosigkeit und unterbricht zugleich die Spielregeln der fiktionalen Rede, indem er, eine Figur, das Ende des Romans annonciert. Bebuquins Suche nach dem Wunder endet aporetisch. Das Wunder, dem er nahegekommen ist, bringt ihn zum Verstummen, weil es nicht in einer (sprachlichen) Form dargestellt, d. h. in Einsteins und Fiedlers Sinn ›erkannt‹ werden kann. Darstellbar ist nur der Gestus der Revolte gegen die vorhandenen Formen.

In der Suche Bebuquins nach dem Wunder allegorisiert Einstein zugleich seine eigene Suche nach einer gültigen Form, und im aporetischen Ende Bebuquins stellt er seine eigene aporetische ästhetische Position dar. Im 5. Kapitel des Romans wird von einer der Figuren eine Hoffnung ausgesprochen: *Vielleicht gebiert die Form neue Gegenstände* (...) (16). Diese Hoffnung wird vom Roman selbst nicht erfüllt. Trotz aller programmatischen Äußerungen im »Bebuquin« und in den parallelen theoretischen Schriften gelingt es Einstein nicht, an die Stelle der Kausalität, für ihn Inbegriff der Uniform, eine ›Form‹ (in seinem terminologischen Sinn) zu setzen. So ist »Bebuquin« zugleich Darstellung und Ausdruck der vergeblichen Bemühungen Einsteins um ein Kunstwerk der Form.

Der Titel dieses Aufsatzes ist Einsteins Monographie »Georges Braque« (1934) entnommen (III, S. 232). – BNL = Berliner Nachlaß. – Einstein-Zitate (außer »Bebuquin«) erfolgen nach der Ausgabe des Medusa-Verlages: C. E.: »Werke«. Band I, Berlin 1980 (= »I« mit Seitenzahl); Band III, Berlin und Wien, 1985 (= »III« mit Seitenzahl). Die »Bebuquin«-Zitate erfolgen nach der von Erich Kleinschmidt herausgegebenen Einzelausgabe im Reclam-Verlag (Stuttgart 1985).

1 Vgl. etwa Eberhard Lämmert u. a. (Hg.): »Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880«, Königstein 1984, S. 122–145; Heidemarie Oehm: »Die Kunsttheorie Carl Einsteins«, München 1976, S. 97 f.; Walter H. Sokel: »Die Prosa des Expressionismus«, in: Wolfgang Rothe (Hg.): »Expressionismus als Literatur«, Bern 1969, S. 152–170, bes. S. 168–170. — 2 Vgl. H. Oehm: »Die Kunsttheorie Carl Einsteins«, a. a. O., passim, bes. S. 7 f. und S. 159 ff. — 3 Ebd., S. 8. — 4 H. Oehm meint, nur die *Anfänge des frühen Einstein* stünden unter symbolistischen Einfluß; schon der 1906 begonnene »Bebuquin« bedeute eine Loslösung von dieser Tradition. (H. Oehm: »Carl Einstein. Zur Wende

von der subjektivistischen zur materialistischen Kunsttheorie«, in: »Exil« 1 (1982), S. 69–78, hier S. 69 f.) Die Belege, die sie dafür aus Einsteins Schriften vor 1920 anführt, lassen aber nur eine kritische Haltung Einsteins gegenüber einzelnen Elementen und Begleitumständen der symbolistischen Poetik erkennen, keineswegs eine grundsätzliche Ablehnung. Vgl. dazu v. a. Einsteins Essays »Der Snobb« (1909), »Die Verkündigung« (1911), »Paraphrase« (1913) und »Über Paul Claudel« (1913) (alle in I). – Zu Fiedlers neukantianistischer Ästhetik, deren Einfluß auf Einstein hier nicht weiter ausgeführt werden kann, vgl. Konrad Fiedler: »Schriften zur Kunst«. Hg. v. Gottfried Boehm. Band 1, München 1971. — 5 Vgl. z. B. den Aufsatz »André Masson. Eine ethnologische Untersuchung« (III, S. 20–24). — 6 Abgedruckt bei Sibylle Penkert: »Carl Einstein. Existenz und Ästhetik«, Wiesbaden 1970, S. 70–100. – Der Brief an Kahnweiler nimmt eine bezeichnende Zwischenstellung ein; er ist abgedruckt bei S. Penkert: »Carl Einstein. Beiträge zu einer Monographie«, Göttingen 1969, S. 139–145. — 7 Vgl. Henri Bergson: »Essai sur les données immédiates de la conscience«, Paris 1958 (Erstveröffentlichung 1889), bes. S. 117–131 und S. 149–166. Zu Einsteins Kausalitätskritik vgl. auch H. Oehm, »Die Kunsttheorie Carl Einsteins«, a. a. O., S. 23–25. — 8 Die Metapher des Kreises für die postulierte innovatorische Literatur mag Einsteins zeitweiligen Freund Gottfried Benn angeregt haben zu seiner bekannten Orange als Bild für den »Roman des Phänotyp«. — 9 Am ausführlichsten diskutiert Einstein Zolas Programm eines *impressionistischen Romans*, wie er den »roman expérimental« interessanterweise hier nennt, in seinem Essay »Camille Lemonnier« (1913) über den gleichnamigen belgischen naturalistischen Schriftsteller (I, S. 193–195). — 10 Vgl. etwa Ernst Mach: »Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen«, 6., verm. Auflage. Jena 1911, S. 74–79. — 11 In: »Totalität. der wille zur form. grundlegende beiträge zur kunstbetrachtung. begonnen 30. April 1910.« BNL, S. VIII. Zitiert nach H. Oehm: »Die Kunsttheorie Carl Einsteins«, a. a. O., S. 97. — 12 In: »Die Weißen Blätter« 3 (April/Juni 1916), o. S., zitiert nach I, S. 494. — 13 H. Oehm: »Carl Einstein. Zur Wende von der subjektivistischen zur materialistischen Kunsttheorie«, a. a. O., S. 70. — 14 H. Oehm: »Die Kunsttheorie Carl Einsteins«, a. a. O., S. 140. — 15 Katrin Sello: »Revolte und Revolution. Vorschläge zu einer Interpretation des »Bebuquin«, in: »Alternative« 13 (1970), S. 232–245, hier S. 241. — 16 Vgl. Umberto Eco: »Das offene Kunstwerk«, Frankfurt/M. 1977, bes. S. 27–59, und Roland Barthes: »S/Z«, Frankfurt/M. 1976, bes. S. 7–21 und S. 33–35. — 17 Vgl. auch H. Oehm: »Die Kunsttheorie Carl Einsteins«, a. a. O., S. 121. – Arthur Schnitzlers Groteske »Der grüne Kakadu« (1899) dürfte Einstein hier angeregt haben. In Schnitzlers Stück lautet so der Name einer Pariser Theater-Kneipe, in der am Abend des 14. Juli 1789 eine Theateraufführung ausartet und Schauspieler und Zuschauer in anarchische Geschehnisse verwickelt werden. — 18 Gottfried Benn: »Briefe an F.W. Oelze. 1932–1945«, Wiesbaden 1977, S. 364. — 19 Oskar Loerke: »Literarische Chronik«, in: Die neue Rundschau 28 (1917), S. 1282 f., hier S. 1283. — 20 Die weltweite Verbreitung des epischen Grundmusters der »queste« wird mit umfangreichem ethnologischen Material dargestellt bei Joseph Campbell: »The Hero With a Thousand Faces«, New York 1949, vgl. bes. S. 30 f. und S. 245 f.