
Robert Cohen

Zumutungen der Spätmoderne

Max Frischs »Der Mensch erscheint im Holozän«

Schon das erste Durchblättern zeigt: Man wurde getäuscht, ein Etikettenschwindel liegt vor. »Max Frisch« steht groß auf dem Einband, zu erwarten war ein Werk dieses Autors, dafür hat man bezahlt, begierig auf die Sprachkraft eines der Großen der Nachkriegsliteratur. Statt dessen besteht das Werk – schon die Bezeichnung erscheint fragwürdig – zu einem großen Teil aus Texten und Illustrationen, die nicht von Frisch stammen und keinen Anspruch auf Literatur erheben können. Und das in einem Büchlein, das trotz auffallender Schriftgröße kaum mehr als 140 Seiten umfaßt¹. Der Inhalt der eingeklebten Zettel? Schulwissen für Anfänger, aus Lexika und Handbüchern ausgeschnitten, zum Teil sogar in Fraktur und sichtlich veraltet. Die Verfasser anonym, wie es diesen Textsorten entspricht. Gebrauchstexte, nicht der Rede wert. Muß man das überhaupt lesen – diese beamtenhafte Lexikonsprache, buchhalterisch bis in die häßlichen Abkürzungen und schulmeisterlichen Hervorhebungen (»Daß der M. ein *geschichtl. Wesen* ist«, S. 71)? Selbst der Titel des kleinen Werks, *Der Mensch erscheint im Holozän*, scheint einem Lehrbuch entnommen. Was wird einem da zugemutet? Laut Untertitel handelt es sich um eine »Erzählung«, Fiktion also. Was wurde hier erfunden oder auch nur durch sprachliche Gestaltung in Literatur verwandelt? Steht der Name des Autors für gar nichts mehr? Zwar haben auch andere Schriftsteller, Zeitgenossen von Frisch, in belletristischen Werken ausführlich aus Quellen zitiert, einige ihrer Werke bestehen weitgehend daraus (Peter Weiss' *Die Ermittlung*, Enzensbergers *Der kurze Sommer der Anarchie*). Immerhin sind dort die Quellen in den Erzähltext eingepaßt, die Bruchstellen übertüncht, das Fremde wurde, durch Arbeit an der Sprache, Hinzufügen eines Kommentars usw. dem Eigenen integriert. Ein Vorgang künstlerischer Transformation, so gering er scheinen mag. Der Autor von *Der Mensch erscheint im Holozän* indessen (falls er diese Bezeichnung überhaupt verdient) hat sich nicht einmal die Mühe gemacht, die Quellen typographisch seinem Text anzugleichen. Ausgeschnitten und eingeklebt. Das Quellenverzeichnis am Schluß ist redundant; daß die Schnipsel authentisch sind, fällt ins Auge, was es wohl auch soll. Was macht überhaupt ein Quellenverzeichnis in einem Werk der Fiktion? Sollen die Leserinnen und Leser das vielleicht nachprüfen? Und was den eigentlichen Text des Büchleins betrifft (falls die Unterscheidung zwischen ei-

gentlichem und uneigentlichem Text Sinn haben sollte): Zieht man die vielen Leerzeilen ab, bleiben vielleicht noch vierzig großgedruckte Seiten. Wenn man außerdem bedenkt, daß manche der kurzen Sätze zwei-, drei- oder gar viermal wiederholt werden (»Viele Kastanien haben den Krebs«, S. 62, 67, 103, 142), daß lange Passagen aus nichts anderem bestehen als dem kommentarlosen Auflisten von alltäglichen Dingen (S. 15, 24, 32, 40, 76, 121), wo bleibt da die Kunst der Dichtung? Die Hauptfigur ist ein »Herr Geiser«: Anrede wie in einem Geschäftsbrief. Selbst Frischs Sprache, süchtig machend wie die von Christa Wolf, scheint heruntergekommen. Nachlässige Substantivierungen: »Geschiebe« (S. 25, 72, 100), »Gewölk« (S. 24), »Gemäuer« (S. 33), »Geknatter« (S. 62), »Gesprudel« (S. 106, 107), fade Floskeln: »ein für allemal« (S. 16), »alles in allem« (S. 45, 57 u.ö.), »eh und je« (S. 141). Das soll schöne Literatur sein?

Enttäuschend – und das Werk verpassend – wäre es, wenn Leserinnen und Leser sich durch diese Zumutungen nicht irritieren ließen. Verpaßt wären die spätmodernen Textstrategien, welche diese Irritation produzieren. Verpaßt wäre die Aufmerksamkeit für die »Lust an Innovationen«, die Hans Mayer am Spätwerk von Max Frisch hervorgehoben hat². Verpaßt wäre ein Charakteristikum, das Thomas Mann einst an seinem (damals immerhin schon 78jährigen) Bruder Heinrich rühmte, das aber *mutatis mutandis* auch auf den (bei Erscheinen der Erzählung 68jährigen) Verfasser von *Der Mensch erscheint im Holozän* paßt: »Greisen-Avantgardismus«³. Die Neophilie – das Begehren nach Neuem – pflegt mit dem Alter schwächer zu werden. Das Experimentieren braucht und verbraucht Kraft, bei ungewissem Ausgang: Daran erinnert die vielzitierte Formulierung aus *Montauk*, wonach eine Erzählung, die im Tessin spiele, bereits »zum vierten Mal mißraten« sei⁴. Die Risiken beim Vordringen auf unbekanntes Terrain sind vergleichbar denen eines Robert Scott, der (wie Herr Geiser weiß) »am Südpol erfroren ist« (S. 17). Max Frisch hat diese Risiken gesucht. Von den späten Erzählungen wird konstatiert, daß sie »in der Erprobung der mir möglichen Darstellungsweisen weiter gehen, als die Arbeiten vorher«⁵.

Indessen enthält der Begriff der Zumutung und des Zumutbaren auch sein Positives: Jemandem soll etwas abverlangt werden, dem er oder sie gewachsen ist, wenn auch nicht ohne Anstrengung (wie im Titel von Ingeborg Bachmanns Preisrede: »Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar«, den Frisch in *Montauk* zitiert⁶). *Der Mensch erscheint im Holozän* mutet Leserinnen und Lesern zu, selber einen Sinn zu produzieren. Der souveräne Platz im Zentrum des Werks, den die bürgerliche Literaturgeschichte dem Autor und seinem textlichen Phantom, der Erzählinstanz, zugewiesen hat, ist verlassen. Zu einer »Nebenfigur am Rande der literarischen Bühne« hat 1968 Roland Barthes, in seiner Demontage geistesgeschichtlicher Dichterverehrung, den Schriftsteller degradiert⁷. In *Der Mensch erscheint im Holozän* scheint die Entsakralisierung des Autors gleichsam aus dem Inneren der Literatur heraus auf eine neue Spitze getrieben. Das

Textmaterial, das Frisch seiner Leserschaft vorlegt, trägt zu einem großen Teil nicht mehr seine Handschrift, es ist verwechselbar, inauthentisch, kunstlos, autorlos. Barthes – um den Dialog zwischen Frisch und Barthes noch etwas weiter zu führen – versteht den Schreibvorgang, in der Nachfolge der *écriture automatique* der Surrealisten, als »abgelöst von jeder Stimme und geführt von einer reinen Geste der Einschreibung«. Hohn trifft den Schriftsteller, der da weiterhin glaube, daß er »unaufhörlich an der Form »arbeiten« müsse»⁸. Hier allerdings kollidiert die strukturalistische Theorie mit der schriftstellerischen Praxis. Von *Der Mensch erscheint im Holozän* existieren laut Daniel de Vin mehr als ein Dutzend Fassungen⁹. Wäre also der Autor der Geschichte vom Ende des Herrn Geiser doch keine »Nebenfigur«? Oder experimentiert Frisch auf der »literarischen Bühne« der Spätmoderne¹⁰ mit einem anderen Rollenverständnis als jenem, gegen das Barthes polemisiert? Das soll hier untersucht werden.

Ausschneiden und Einkleben. – In einer frühen Fassung mit dem Titel »KLIMA« sind die aus Lexika usw. exzerpierten Passagen auf orangefarbenes Papier abgetippt und als lose Blätter in das Typoskript eingefügt¹¹. Sie haben den Status von Zitaten, die Farbe markiert die Differenz zum »eigentlichen« Text auf augenfällige Weise. Vier Jahre später, kurz vor Abschluß der Arbeiten – das Typoskript trägt noch immer den Titel »KLIMA« –, in den beiden Varianten »Version August 1978 (A)« und »Version August 1978 (B)«, sind die Lexikon-Ausschnitte zum Teil direkt in den Text montiert, ohne Anführungszeichen, aber durch Einrücken als Zitate kenntlich gemacht. Am Ende jedes Zitats steht neu ein Quellenhinweis. Wenige Wochen später dann der entscheidende Einfall: In der Fassung vom Oktober 1978, sie trägt nun den Titel »Holozän«, sind die Exzerpte ausgeschnitten (aus Fotokopien oder Faksimiles der Quellen) und ohne jede Bearbeitung an den entsprechenden Stellen in das Typoskript eingeklebt¹². Als »genialen Einfall« hat ein aufmerksamer Kritiker diesen Schritt bezeichnet¹³. Die Radikalität des Vorgangs wird deutlich beim Versuch, ihn definitorisch zu fassen. In der Forschung wird die von Frisch gefundene Form als Montage bezeichnet, abwechslungsweise und synonym mit dem in der Literatur weniger üblichen Begriff der Collage. Wo der Unterschied zwischen den beiden Verfahren liegt und ob er wesentlich ist, bleibt ungeklärt. In der Literaturwissenschaft finden sich kaum handhabbare Theoretisierungsversuche¹⁴. Werden Differenzierungen vorgenommen, bei Volker Hage vor allem, bleibt die Verwendung der Begriffe ohne Stringenz, ist auch wieder unterschiedslos von »Technik der Montage und Collage« die Rede¹⁵. Ein breiter angelegter Theoretisierungsversuch Hages faßt die »literarische Collage« als geprägt durch »das als Fremdtext erkennbare Zitatmaterial«¹⁶. Diese Definition ist so weit, daß sie auch das herkömmliche, durch Anführungszeichen markierte Zitieren einschließt. Bei den

Zitaten wiederum – für Hage das Material von Montage und Collage – spiele es keine Rolle, ob sie »faksimiliert« seien, »also in der typographischen Originalform«¹⁷, oder nicht. Eine Sichtweise, die das Ungewöhnliche auf Bekanntes reduziert. Entsprechend wird in Hages Rowohlt-Bildmonographie über Max Frisch, in den kurzen Passagen über *Der Mensch erscheint im Holozän*, Frischs Verfahren zwar erwähnt, aber nicht näher untersucht¹⁸.

Das Innovative an der Erzählung vom Herrn Geiser wird erst sichtbar, wenn man das von Frisch angewendete Verfahren der Collage in seiner entscheidenden Differenz zur Montage (und im genauen Gegensatz zu Hage) definiert: Werkfremdes Material wird nicht nur zitiert, sondern in seiner »typographischen Originalform« belassen und in seiner Ikonizität und Materialität in das Werk eingefügt: durch Ausschneiden und Einkleben. Für gewisse Textsorten, besonders für intime wie Tagebücher oder Briefe, ist das Ausschneiden und Einkleben fremder Materialien, von Zeitungsartikeln, Fotos, gepreßten Blumen usw. gattungstypisch. Literarischen Status erhielt das Prozedere unter anderem durch Brechts *Journale*. Nachweisbar ist deren Einfluß auf Peter Weiss, dem Siegfried Unseld bereits 1960, also dreizehn Jahre vor Erscheinen der *Journale* (damals noch unter dem Titel *Arbeitsjournale*) Einblick darein gewährte¹⁹. Daß auch Frisch, etwa während der Arbeit am *Tagebuch 1966-1971* (das lange Passagen über Brecht enthält), die *Journale* einsehen konnte, ist anzunehmen. Jedenfalls unterscheidet sich Frischs zweites Tagebuch vom *Tagebuch 1946-1949* augenfällig dadurch, daß in bedeutendem Umfang fremdes, literaturfernes Material – Zeitungsausschnitte, Auszüge aus Reden, Appellen und Handbüchern usw. – aufgenommen wurde. Und daß dieses Material mittels einer nicht leicht durchschaubaren typographischen Strategie (in die auch vom Autor selbst verfaßte Texte einbezogen sind) vom übrigen Text abgesetzt wurde. Die verwendeten Schrifttypen entsprechen nicht den in der Belletristik üblichen, sie fallen aus dem »eigentlichen« Text heraus, erinnern an Arbeit, Alltag, Schreibmaschine. So daß manche Leserin, mancher Leser des *Tagebuchs 1966-1971* diese Exzerpte bereits als Zumutung empfunden und nur kurz überflogen haben mag. Doch auch vom *Tagebuch 1966-1971* aus erscheint der Schritt zur Collage, in einem Werk der Fiktion, als nahezu vergleichslos.

Zu klären wäre zunächst der Status des collagierten Materials. Anders als beim Zitieren wird bei der Collage nicht auf ein anderes Werk verwiesen, sondern das andere Werk ist selber im Text anwesend (wenn auch unter den Bedingungen seiner, mit Benjamin zu sprechen, technischen Reproduzierbarkeit). Und anders als beim Zitieren geht es beim Collagieren nicht nur, oder nicht einmal in erster Linie, um den Inhalt des collagierten Materials, sondern um seine Materialität, wovon der Inhalt, zum Beispiel der Text, nur ein Aspekt ist (neben Layout, Typographie, Zeilenbruch usw.). Ginge es allein um den Inhalt, hätte Frisch auch auf übliche Weise zitieren und montieren können. Besonders

widerborstig verhalten sich die »Inserts«, wie Frisch die eingeklebten Dokumente in einem Brief an seinen englischen Übersetzer Geoffrey Skelton nennt²⁰, gegen eine Theoretisierung ihres narratologischen Status. Sie sind ja nicht die »wirklichen« Zettel, die Herr Geiser (in Frischs Fiktion) ausgeschnitten hat, und sie können auch nicht durch eine wie immer geartete Erzählinstanz ins Werk gekommen sein. Ausgeschnitten und eingeklebt hat der empirische Autor Max Frisch²¹. Während typischerweise eine erfundene Figur Züge des Autors übernimmt (das sogenannte Autobiographische), übernimmt hier der Autor Züge seiner Figur. (Wobei Herr Geiser durch das Collagieren auch wieder Züge seines Autors, wenn nicht eines spätmodernen Avantgardisten annimmt.)

Wie verhalten sich die von Frisch eingeklebten zu den von Herrn Geiser gesammelten Zetteln? Sind sie identisch? Sind es Kopien? Simulacra? »Faksimiles«, wie gesagt worden ist²²? Jede dieser Charakterisierungen scheitert an der für die Erzähltheorie unüberschreitbaren Grenze zwischen dem fiktionalen und dem nichtfiktionalen Bereich. Das Problem besteht auch für Illustrationen, denen die Inserts im weitesten Sinn zuzurechnen sind. So bilden etwa Walter Triers Illustrationen von *Emil und die Detektive* natürlich nicht Emil ab, den Trier ja nicht kennen kann, sondern einen Jungen, dem Trier den Namen Emil gibt. In diesem Sinn sind auch die Zettel in *Der Mensch erscheint im Holozän* Illustrationen: Sie illustrieren die Zettel von Herrn Geiser. Allerdings ist damit die Frage nach der narratologischen Begründung der Zettel nur verschoben. Sie bliebe zu untersuchen.

Kontext. – In *Der Mensch erscheint im Holozän* werden kunstferne Gebrauchstexte in ihrem ursprünglichen Zustand in ein Werk der schönen Literatur eingefügt. Der analoge Vorgang hat in der bildenden Kunst der Moderne Tradition. Für die vom Künstler verwendeten Objekte stehen Termini wie *objets trouvés* oder *readymades* zur Verfügung. Letztere Bezeichnung stammt von Marcel Duchamp, dessen berühmtes oder berüchtigtes »Werk« *Fontaine* von 1917 Fragen aufwirft, die auch noch an *Der Mensch erscheint im Holozän* gestellt werden können. Duchamps Urinal gewinnt seinen veränderten Status allein aus dem veränderten Kontext. Aber was ist das für ein Status? Wird das Urinal, indem es in einer Galerie oder einem Museum zur Schau gestellt wird, zum Kunstgegenstand geläutert? In seiner Niedrigkeit entlarvt? Werden an ihm versteckte Schönheiten sichtbar? Oder kontaminiert es das neue Umfeld und zieht es auf seine verächtliche Sphäre herunter?²³ Zu sagen, daß das *readymade* zu seinem neuen Umfeld in eine dialektische Beziehung trete, daß es im Kunstwerk »aufgehoben« sei, läßt die Problematik nur deutlicher hervortreten. Das Objekt ist in seiner Niedrigkeit weder zum Verschwinden gebracht, noch scheint es auf eine höhere Ebene gehoben. Dagegen ist es zweifellos im Kunstwerk aufbewahrt. Doch braucht es dadurch nicht ästhetisiert zu werden. Eher wird die Aufmerksamkeit der

Betrachter – im Fall von *Der Mensch erscheint im Holozän* der Leser – auf den Abstand solcher Objekte, hier: der eingeklebten Zettel, zur Literatur gelenkt (was haben Lexikonseiten mit schöner Literatur zu tun?). Sie wirken verfremdet, durchaus im Sinne Brechts, der das Alltägliche so vorführen wollte, daß es ungewöhnlich erschien und zu Fragen Anlaß gab.

Die Verfremdung, und damit die Fragen, entsteht an den Nahtstellen, also da, wo Frischs Text und die eingeklebten Zettel aneinander stoßen; mit einer Metapher aus der Computersprache, die überraschend auf *Der Mensch erscheint im Holozän* paßt: an den Schnittstellen. In einem Aufsatz über »Schnittstellen« in der Literatur verwendet der Medientheoretiker Uwe Wirth, sich auf Derrida beziehend, den Begriff der »Aufpfropfung«. Dieses Verfahren bestehe nach Derrida aus »zwei Operationen: der des Herauslösens und der des zitierenden Wiedereinschreibens«²⁴. Das scheint auf Frischs Erzählung beziehbar. Der Begriff der Aufpfropfung ist aus der Botanik entlehnt. Er enthält, Wirth weist darauf hin, die Vorstellung von »Veredelung«. Damit die Veredelung in der Botanik gelinge, müßten die Schnittstellen »passend« aufeinander zugeschnitten sein«²⁵. Das aber ist in *Der Mensch erscheint im Holozän* gerade nicht der Fall. Die Zettel sind in keiner feststellbaren Weise »passend« gemacht. Noch weniger trifft »Veredelung« Frischs Verfahren. Der Begriff bedarf ohnehin der Präzisierung. Was soll bei der literarischen Aufpfropfung veredelt werden? Der Autortext? Der aufgepfropfte Text? Herkömmliches Zitieren hat oft den Gestus eines Sich-mit-fremden-Federn-Schmückens (des Autortexts, wenn nicht des Autors selbst); der Autortext wird durch das Zitat (von Goethe, von Brecht, von Ingeborg Bachmann usw.) tiefer und weiter, insofern mag mit Recht von »Veredelung« gesprochen werden. Doch können bei diesem Vorgang auch die aufgepfropften Texte eine Erweiterung erfahren, wie bei Volker Braun, in dessen Gedichten auch die Zitate als »veredelt« erscheinen. Aber die Zettel in *Der Mensch erscheint im Holozän*?

Bei Frisch werden weder Goethe noch Brecht zitiert, auch nicht Büchner, Marx oder Tacitus, wie bei Volker Braun²⁶, sondern Anonymes aus Lexika und Wanderbüchern. Diese niedrige Herkunft wird durch das Verfahren der Collage, das die platte Ikonizität der Quellen bewahrt, herausgestellt. In der Malerei – da es in der Literatur dafür kaum Präzedenzen gibt – ist die niedrige Herkunft ein Charakteristikum collagierter Objekte. Das wird zum Beispiel an den Bildern von Hans Falk deutlich: Zigarettenstummel, zerdrückte Coladosen, Packpapier, Fetzen von Tapeten, Holz- und Eisenteile, Gerümpel, Alltagsmüll finden sich in Bildern von erlesener Schönheit²⁷. Ohne daß deshalb, wie gesagt, von Ästhetisierung oder Veredelung der collagierten Objekte zu reden wäre.

Trotzdem bleiben natürlich die kunstfremden Artefakte – Frischs Inserts – vom veränderten Kontext nicht unberührt. Sie werden, so könnte man sagen, von ihrem neuen Umfeld angesteckt.

Die Wirkungsweise solcher Kontamination läßt sich an der *Fackel* beobach-

ten. Karl Kraus' Polemik entfaltet sich vorwiegend an Zeitungstexten, die er oft ausführlich zitiert, um sie in anschließenden Kommentaren zu demolieren. Gelegentlich werden Zeitungstexte aber auch unkommentiert in die *Fackel* eingedrückt. Sie werden an den Pranger gestellt, wie Übeltäter in alten Zeiten. Die Polemik haben die Leserinnen und Leser selber zu besorgen, indem sie die zitierten Texte im Sinne des Meisters »bearbeiten«: durch Leseweisen, die von milder Ironie bis zu ätzender Satire und heftiger Empörung reichen können. Dazu in der Lage ist allerdings nur, wer im Lesen der *Fackel* geübt ist, wer den Kontext kennt. Auch in *Der Mensch erscheint im Holozän* reduzieren sich die Leseanweisungen auf das Umfeld, in welchem die Inserts erscheinen. Allerdings gibt es hier keinen der Erzählung vorausgehenden Kontext; selbst die in Romanen und Erzählungen – auch in denen von Max Frisch – das Geschehen formende und vermittelnde Erzählinstanz fällt bei der Collage aus. Entsprechend erschwert ist die sinnstiftende Arbeit des Lesers.

Die Zumutung, den Sinn der Werke selber zu produzieren, ist in der Moderne und Spätmoderne (und Postmoderne) eskaliert, von Kraus' kommentarlosem Zitieren, über Brechts »Delir Vorhang zu und alle Fragen offen« (am Schluß von *Der gute Mensch von Sezuan*), zu Becketts lakonisch jede Deutung verweigern den Clowns Didi und Gogo und zu Peter Weiss' alle Gewißheiten auflösendem Spiel um Marat und Sade. Der Leser wird zum »Co-Produzenten der Bedeutungsverweise«, wie Karlheinz Rossbacher im Zusammenhang mit *Der Mensch erscheint im Holozän* formuliert hat²⁸.

Zuordnungsprobleme. – Der Begriff des »Co-Produzenten« schließt Autor und Leser in der gemeinsamen Arbeit am Text zusammen. Worin aber bestände beim Collagieren die Arbeit des Autors? Die Frage ist von Bedeutung, wenn man versucht, Frischs Collagen mit Gérard Genettes Begriffsinstrumentarium, aus seinem Buch *Palimpseste*, zu fassen. Die textliche Strategie von *Der Mensch erscheint im Holozän* scheint zunächst subsumierbar unter Genettes Oberbegriff der Transtextualität, verstanden als die »manifeste oder geheime Beziehung [eines Textes] zu anderen Texten«²⁹. Genette unterscheidet fünf Typen von Transtextualität. Der vertrauteste, Intertextualität, wird definiert als »die traditionelle Praxis des *Zitats* (unter Anführungszeichen, mit oder ohne genaue Quellenangabe)«, er schließt Formen wie »*Plagiat*« und »*Anspielung*« ein³⁰. Auf Frischs Verfahren paßt das nicht. Von den übrigen Begriffen in Genettes Taxonomie kommt am ehesten »Hypertextualität« in Frage, jener Typus also, dem Genettes mehrhundertseitige Untersuchung gilt. Als Hypertext wird jeder Text verstanden, »der von einem früheren Text durch eine einfache Transformation [...] oder durch eine indirekte Transformation (durch *Nachahmung*) abgeleitet wurde«³¹. Als Beispiel nennt Genette Joyces *Ulysses*, in seiner Abkunft von Homers *Odyssee*. »Transformation« und »Nachahmung«, die beiden Unterkategorien der

Hypertextualität, werden ihrerseits dreifach unterteilt. Zur »Transformation« zählen »Parodie«, »Travestie« und »Transposition«, unter dem Begriff der »Nachahmung« sind »Pastiche«, »Persiflage« und »Nachbildung« subsumiert. Allen diesen Kategorien gemeinsam ist ein »transformierendes Verfahren«³². Es fehlt in *Der Mensch erscheint im Holozän*. Und selbst die Subsumtion von Frischs Collagen unter Genettes Oberbegriff der Transtextualität ist letztlich eher verhüllend als erhellend. Denn Frischs Erzählung steht wohl in einer »manifesten Beziehung« zu anderen Texten, doch ist diese Beziehung durch das Collagieren auf eine Weise unvermittelt, die selbst in Genettes wuchernder Taxonomie nicht vorgehen ist.

Daß Schriftsteller Fabeln, Figuren oder Handlungen (aber auch Gedanken und Argumente) ihrer Werke nicht länger aus sich selbst schöpfen, wie die Erzähler des 19. Jahrhunderts, galt der Moderne immer weniger als ehrenrührig oder als Ausdruck eines minderen Talents. Brecht hat bekanntlich für seine Stoffe die Weltliteratur geplündert. Den Intellektuellen Ziffel, der im Exil an seinen Memoiren arbeitet, läßt er sein Vorgehen wie folgt beschreiben: »Ich arrangiere. Aber mit dem Material«³³. Das literarische Werk als Arrangement präexistenter Materialien, der Autor als Arrangeur. Diese Auffassung von der Rolle des Schriftstellers hat seit dem Zweiten Weltkrieg zunehmend ihre Aktualität erwiesen, sowohl in der Literatur – etwa in den Dokumentarstücken der sechziger Jahre –, als auch in der Theorie, bei Foucault, Genette und besonders bei Barthes, der sich in *Der Tod des Autors* ausdrücklich auf Brecht beruft³⁴. Auch für den Schriftsteller Max, in *Montauk*, hat das Erfinden von Stoffen seine Bedeutung verloren. Er möchte das Wochenende mit Lynn erzählen, »ohne auszuweichen in Erfindung«³⁵. Erfinden wird hier mit einer geringschätzigen Geste abgetan. Das Überhandnehmen von präexistenten Materialien, von historischen Fakten und Dokumenten, aber auch von Fakten des eigenen Lebens, in manchen Texten der Gegenwartsliteratur, führt nicht zuletzt zu allerlei Verrenkungen bei den Verlagen in der Frage, ob es sich bei einem Werk um Fiktion handle. Steht bei *Montauk* der Gattungshinweis »Erzählung« – den man angesichts der autobiographischen Faktizität des Textes bereits als nicht haltbar empfinden mag – noch auf dem Einband, so hat er sich in *Der Mensch erscheint im Holozän* verschämt auf das Titelblatt zurückgezogen. Heute ist diese verlegerische Form der Ambivalenz verbreitet³⁶. Sie ist Ausdruck einer verständlichen Unsicherheit angesichts der Zumutungen der Spät- und Postmoderne, die eben nicht nur die Leser, sondern den ganzen Literaturbetrieb ergreift.

Der Unterschied zwischen fiktionalen und nichtfiktionalen Gattungen beschäftigt auch den Leser Herr Geiser: »Romane eignen sich in diesen Tagen überhaupt nicht« (S. 16). Angesichts der sich anbahnenden Katastrophe hält Herr Geiser sich an die Gattung der »Sachbücher« (S. 17). Man hat in dieser Abwendung vom fiktionalen Erzählen Übereinstimmung zwischen der Figur und

Max Frisch ausmachen wollen, sogar argumentiert, daß hier Frisch »selbst das Wort ergreift«³⁷. Da wird die Ironie übersehen, mit der Frisch Herrn Geisers Romanverständnis charakterisiert: »[in den Romanen] geht es um Menschen in ihrem Verhältnis zu sich und zu anderen, um Väter und Mütter und Töchter beziehungsweise Söhne und Geliebte usw.« (S. 16) Bis in die Sprache hinein – das buchhalterische »Beziehungsweise« – wird hier der bürgerlich-biedere Geschmack des Protagonisten und seiner Frau (denn sie ist es, die Romane liest) reproduziert. Schmöcker, und nicht die Literatur der Hochmoderne. Auch keine (Frisch zurechenbare) Entgegensetzung von Fiktion und Sachbuch, denn die Ironie der Passage trifft auch die von Herrn Geiser bevorzugten Sachbücher: neben Robert Jungks *Heller als tausend Sonnen* das Logbuch von Robert Scott, der, es wurde bereits zitiert, »am Südpol erfroren ist«, außerdem ein »Buch über Schlangen, eine Geschichte des Kantons Tessin« usw. (S. 17–18) In der Charakterisierung und beziehungslosen Aufzählung erhalten auch diese Werke den Anschein von Schmökern. Aus ihnen besteht die dürftige Bibliothek eines phantasiearmen Spießers mit, der keine Beziehung zur Literatur hat.

Dilettanten des Wissens. – Der so beschriebene Typus, samt seinem eifernden Sammeln von Wissen jeder Art, hat in der Literatur Vorgänger. Max Frisch selber hat auf die »nährischen Enzyklopädisten« Bouvard und Pécuchet hingewiesen³⁸. Flauberts in ihrem Menschentum verkümmerte Kopisten ziehen sich eines Tages aufs Land zurück und verbringen ihre Zeit damit, sich das gesamte Menschheitswissen anzueignen. Bei allem Enthusiasmus bleiben sie indessen ohne Verständnis und Beziehung zu dem Wissen, um das sie sich bemühen. Dieses Wissen, eine furiose Ansammlung wirklicher oder vermeintlicher Fakten aus Lexika und Sachbüchern, wird von Flaubert in ausufernden Auszügen, Auflistungen und Zusammenfassungen ausgebreitet, der Beschäftigung Herrn Geisers und seines Autors nicht unähnlich. Auch Herr Geiser, in seiner Suche und Sucht nach dem, was er für Wissen hält, entwickelt sich zum Kopisten. Nachdem er die ihn interessierenden Stellen zuerst nur angestrichen hat, schreibt er sie nun ab (S. 28). Zum Ausschneiden kommt er schließlich, weil ihm das Abschreiben von schon Gedrucktem »idiotisch« erscheint (S. 48), und weil die Zeit des alten Mannes, anders als die von Flauberts Kopisten, begrenzt ist (»so viel Zeit hat der Mensch nicht«, ebd.).

Ist es angemessen, *Der Mensch erscheint im Holozän* mit Flauberts Schlüsselwerk der Moderne zu vergleichen? Ein schwächtiges Büchlein mit einem vielhundertseitigen Roman? Seit wann wäre Umfang ein Kriterium? Frischs Erzählung, dies meine These, nimmt in der Belletristik der Spätmoderne eine ähnlich avancierte Stellung ein, wie *Bouvard und Pécuchet* am Beginn der Hochmoderne. Hundert Jahre vor *Der Mensch erscheint im Holozän* ist Flauberts Roman eine Anhäufung präexistenter Texte. Darauf bezieht sich Barthes, wenn

er den modernen Text als ein »Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur« definiert und deren Verfasser mit den »ebenso erhabenen wie komischen Abschreiber[en] Bouvard und Pécuchet« vergleicht³⁹. Die Fragen, zu denen Flauberts Roman (wie auf andere Weise Duchamps *Fontaine*) bis heute Anlaß gibt, bleiben in *Der Mensch erscheint im Holozän* virulent: Werden in *Bouvard und Pécuchet* Wissen, Aufklärung und Fortschritt kritisiert? Oder nur der Umgang damit? Sind Bouvard und Pécuchet faustische Wissensdurstige? Oder Dilettanten? Zielt Flauberts Satire auf die Anmaßung, über das Wissen der Menschheit verfügen zu können? Oder auf dieses Wissen selbst? (Ist Flauberts Roman selber Ausdruck jenes unstillbaren Begehrens nach Wissen, das er kritisiert?) Und: sind die Versuche, die Welt rational zu begreifen, am Beginn der Hochmoderne – und erst recht im Zeitalter der Postmoderne – nur noch komisch?

Fragestellungen wie diese stehen hinter Michael Butlers Feststellung zu *Der Mensch erscheint im Holozän*: »Like Flaubert before him, Frisch presents metaphorically the collapse of the classical ideals of the enlightenment. Knowledge has not proved to be the key to unlock the mystery of man and his environment, or a guarantee of justice and tolerance.«⁴⁰ Frischs Erzählung böte demnach Aufklärungs- und Wissenschaftskritik. Das mag nicht falsch sein, übersieht aber den Typus Geiser und die Signifikanz des Verfahrens der Collage. Hätte Frisch nichts anderes im Sinn gehabt, als das Wissen zu kritisieren, hätte Zitieren genügt. Die Quellen hätten im Schrifttypus an den Autortext angeglichen und auf die Zeitebene der Erzählung gehoben werden können, eine verdeckte Form der Aktualisierung, die der kritischen Intention entgegengekommen wäre. Das Verfahren der Collage dagegen läßt das Alter der Quellen hervortreten. Am offensichtlichsten bei dem Büchlein von Giovanni Anastasi. Es ist in Fraktur gesetzt, im Zeitpunkt, wo Herr Geiser es studiert, war es schon mehr als sechzig Jahre alt⁴¹. Weitere Quellen stammen ebenfalls noch aus einer Zeit vor dem 1. Weltkrieg, wie der Blick auf die Bibliographie im Anhang des Büchleins zeigt. Max Frisch selber hat, in einem Brief an Geoffrey Skelton, von den »altertümlichen historischen Texten betreffend den Ticino« gesprochen⁴².

Neben dem Alter der Inserts wird durch das Collagieren auch Irrelevantes aufbewahrt: »Ichthosaurier [Kunstw. grch]« (S. 85), oder »Eschatologie [l. .cha. . . ; gr.-nlat.]« (S. 139). Dieses in Lexika übliche Textmaterial signalisiert zwar Wissenschaftlichkeit, wirkt aber in einem belletristischen Kontext buchhalterisch und pedantisch. Bei einem auf Wissenschafts- und Wissenskritik zielenden Verfahren, wie es Butler annimmt, könnte es wegfallen. Durch das Collagieren wird es, werden die Inserts insgesamt, einer ironisierenden Lektüre preisgegeben. Der Kontext regt dazu an, die Sprache der Zettel an der Sprache der Belletristik zu messen. Dabei zeigt sich Unerwartetes: die »Wissenschaftssprache« der Zettel ist von der Sprache der schönen Literatur gelegentlich kaum zu unterscheiden. Als Beispiel ein Insert über Dinosaurier: »Denn unter den Schritten dieser Gi-

gantem vom zehn- bis elffachen Gewicht eines heutigen Elefanten muß die Erde in der Tat gedröhnt haben wie grollender Donner. I. . .!; ihre vier Füße waren regelrechte Säulen von monolithischer Dicke und Stärke. Lange hat man sich gestritten, wie diese wandelnden Fleischberge wohl ihre klotzigen Beine gesetzt haben – abgegrätscht und geknickt, dazwischen den Bauch über dem Boden schleifen lassend I. . .!« (S. 83) – Die kolloquiale, dabei durchaus lebhaft bildliche dieser Sprache dürfte schon in den 1970er Jahren als wenig wissenschaftlich gegolten haben.

Umgekehrt wird man dazu verleitet, im Autortext Spuren einer Kontamination durch die Inserts zu suchen. Es überrascht nicht, daß Herr Geisers Sprache – die Sprache eines trockenen Rationalisten – der Sprache jener Sachbücher angenähert ist, die er bevorzugt. Daher rhetorische Figuren wie das kommentarlose Aufzählen, das systematisierend und objektivierend wirkt. Daher die Häufung unschöner, als sachlich geltender Substantivierungen (»Gewölk«, »Gemäuer« usw., statt Wolken, Mauer). Ihren Höhepunkt erreicht die Annäherung von Herrn Geisers Sprache an die Wissenschaftssprache in der Kategorisierung von Donnerarten. Den Anstoß dazu bezieht Herr Geiser aus den im Brockhaus aufgelisteten Blitzen: »Linien-Blitz, Kugel-Blitz, Perlschnur-Blitz« (S. 11). Diese Sprache wird übernommen: »Knall-Donner« (S. 11), »Koller-Donner«, »Hall-Donner«, »Pauken-Donner«, »Kegel-Donner« usw. (S. 12). Die Mimesis an die Brockhausprache verschleiert das Parodistische an Herrn Geisers Liste – oder das Belletristische an der Brockhausliste. Mit der Beschreibung von neun Arten von Donner ist Herrn Geisers Klassifizierungswahn noch keineswegs erschöpft. Mehr als zwanzig Seiten später fügt er seiner Liste sieben weitere Arten von Donner hinzu (»Plapper-Donner«, »Kissen-Donner« usw. S. 35–36). In ihrer Uferlosigkeit ist die Liste Ausdruck einer pseudowissenschaftlichen Pedanterie. Gleichsam hinter dem Rücken von Herrn Geiser jedoch erweist sie sich als ein Meisterstück an Phantasie, Witz, und Sprachkraft des Autors Max Frisch. (Dasselbe gilt für die Aufzählung von Regenarten, S. 54–56). Solche Aufgaben, wie sie in kreativen Schreibkursen gestellt werden (Beschreiben Sie sechzehn Arten von Donner), mögen feinsinnigen Ästheteten als prosaisch (im despektierlichen Sinn) gelten. Sie haben künstlerisch Tätige seit jeher gereizt; hier sei nur an Hanns Eislers Komposition von 1941 (für einen Kurzfilm von Joris Ivens) erinnert: *Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben*.

Die Wissenschaftlichkeit der Inserts wird nicht nur durch solche Textstrategien in Zweifel gezogen, sondern auch durch die Figur von Herrn Geiser. Jenes Nürrische, das Frisch an Flauberts sonderbaren Enzyklopädisten hervorhob, meinte auch seine Figur. Schon 1974, in einem frühen Stadium der Arbeit, hatte Frisch auf die »dilettantische Wissbegier« Herrn Geisers hingewiesen⁴³. Der alte Mann führt keinen rationalen Dialog mit dem Wissen, das er sammelt. Er sammelt es auch nicht methodisch, sondern assoziativ vom Hundertsten ins Tausendste

kommend. Er »tapeziert« seine Stube mit »inkohärenten Lexikon-Informationen«, wie Frisch ebenfalls sagen wird⁴⁴. Für jenen deutschen Professor, der ihn gelegentlich besucht, ist Herr Geiser ein »Laie« (S. 25 und 73), eine Herabsetzung, die den lebenslangen Sachbuchleser offensichtlich trifft. Sie führt ihn jedoch nicht zur Einsicht in das Dilettantische seines Vorgehens, sondern zu einer Feststellung von tiefer Trostlosigkeit, aber auch von hinreißender Komik: »Der Mensch bleibt ein Laie« (S. 80).

Von solcher Mischung aus Trostlosigkeit und Komik ist auch folgende Passage: »Was Herr Geiser nicht bedacht hat: der Text auf der Rückseite, den Herr Geiser erst bemerkt, nachdem er die Illustration auf der Vorderseite sorgsam ausgeschnitten hat, wäre vielleicht nicht minder aufschlußreich gewesen; nun ist dieser Text zerstückelt, unbrauchbar für die Zettelwand.« (S. 116) – Man lacht zu Recht über die Verzweiflung Herrn Geisers, dem das Tautologische seiner Überlegungen entgeht. Es gibt zu dieser Passage ein bemerkenswertes Vorgängertum. Am Anfang von Peter Weiss' *Der Schatten des Körpers des Kutschers* sitzt der Erzähler auf dem Abtritt und sinniert über die zerschnittenen alten Zeitungen nach, die als Klosettpapier dienen: »kleine, durcheinandergewürfelte Bruchstücke der Zeit, in Ereignisse ohne Anfang und ohne Ende, oft auch in der Längsrichtung oder in der Quere geteilt; l. . . J, man vernimmt etwas das auf dem nächsten Stückchen widerrufen wird und sich auf dem darauf folgenden doch wieder als vorhanden erweist« usw.⁴⁵ Heute können die beiden Passagen als Allegorien einer dekonstruktiven Texttheorie gelesen werden: Verstehen trifft auf ein Spiel aus Zufall und Tiefsinn. Jeder Text zerschneidet, zerstört, überschreibt einen anderen. Alles, was wir von der Wirklichkeit haben, sind Bruchstücke, unentwirrbar durcheinandergeraten. Diese zur Grundausstattung der Postmoderne zählenden Zweifel an den Möglichkeiten des Verstehens münden in Frischs Erzählung in eine häufig zitierte Passage: »Was heißt Holozän! Die Natur braucht keine Namen. Das weiß Herr Geiser. Die Gesteine brauchen sein Gedächtnis nicht.« (S. 139). Hier erscheint in der Sprache der Dichtung, was Michel Foucault wenige Jahre zuvor in der Sprache der Theorie formuliert hatte: »Wir müssen uns nicht einbilden, daß uns die Welt ein lesbares Gesicht zuwendet, welches wir nur zu entziffern haben. Die Welt ist kein Komplize unserer Erkenntnis«⁴⁶. Allerdings überzeugt Foucaults Formulierung eher durch ihre sprachmächtig anthropologisierende Metaphorik als durch Stringenz. Daß die Welt uns dabei nicht hilft – um in Foucaults Bild zu bleiben –, schließt ja nicht aus, daß wir sie verstehen können. Herrn Geisers Feststellung zielt zudem weniger auf das Problem der Verstehbarkeit, als auf die *Indifferenz* der Natur, was angesichts der über sein kleines Tal hereinbrechenden Naturkatastrophe einsichtig ist.

Unberührt von postmodernen Theoremen vom Ende der Großen Erzählung, versucht Herr Geiser unablässig, den Zusammenhang des Ganzen zu verstehen.

Das Ergebnis seines Sich-Abmühens ist die Zettelwand: ein Monument der Vergeblichkeit. Waren die Mühen also sinnlos? Die Erzählung gibt darauf keine Antwort.

Zusammenfassend: Nach der Seite ihrer Wissenschaftlichkeit sind die Inserts von geringem Interesse. Ihr Wissen kann nicht zum Nennwert genommen werden, das spielt noch in Herrn Geisers beunruhigte Feststellung hinein, »Oft weiß auch das Lexikon wenig Bescheid« (S. 39). Das Eindeutige, Klarmachende, das die Textsorte Lexikon nahelegt, wird durch die Rekontextualisierung in einem Werk der Belletristik subvertiert. Die Zetteltexte sind genau so interpretationsbedürftig wie der sie umgebende Autortext. Zur Kritik am Zustand des modernen Wissens taugen sie wenig. Ihre Auswahl ist bestimmt von einer Figur, deren Geist verfällt. Dagegen besteht ihre Bedeutung – und die Kunst von Frischs Collage – darin, daß sie diesen Verfall vermitteln¹⁷. Man liest sie mit den Augen von Herrn Geiser, man sucht zu verstehen, was ihn an ihnen interessieren mag, man versucht, aus ihnen seinen Geisteszustand herauszulesen. Jene Einblicke in Herrn Geisers Seelenleben und Geisteszustand, die der Autortext verweigert: In dem unbearbeiteten Collagematerial ist sie vermittelt. Das ist das Paradox von Frischs Verfahren.

Herr Geiser wäre also doch ausgestattet mit dem typischen Seelenleben einer Romanfigur? *Der Mensch erscheint im Holozän* wäre also doch Belletristik im herkömmlichen Sinn? Das Innovative der Erzählweise, das Experimentelle der Collagen, die Geste eines Sich-Wegbegebens des Autors aus dem Zentrum des Werks können nicht zurückgenommen werden. Sie verlangen nach einem veränderten Begriff von Belletristik. Eine Zumutung? Sie ist Leserinnen und Lesern zumutbar, wenn auch nicht ohne Anstrengung.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Max Frisch: *Der Mensch erscheint im Holozän*, Frankfurt/Main 1979. Die Seitenzahlen im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.
- 2 Hans Mayer: *Zum Spätwerk von Max Frisch* [1986], in: Beatrice von Matt (Hg.): *Antworten. Die Literatur der deutschsprachigen Schweiz in den achtziger Jahren*, Zürich 1991, S. 356.
- 3 *Thomas Mann–Heinrich Mann. Briefwechsel 1900–1949*, hg. von Ulrich Dietzel, 3. Aufl., Berlin–Weimar 1977, S. 267 (Brief vom 14. Juli 1949).
- 4 Max Frisch: *Montauk*, Frankfurt/Main 1975, S. 21.
- 5 Zitiert nach Volker Hage: *Max Frisch*, Reinbek bei Hamburg 1983, S. 122.
- 6 Frisch: *Montauk*, S. 24.
- 7 Roland Barthes: *Der Tod des Autors* [*La mort de l'auteur*, 1968], in: Fotis Jannidis u.a. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 189.
- 8 Ebd., S. 190.
- 9 Wobei allerdings nicht zwischen Fassungen und Varianten unterschieden wird. Vgl. Daniel de Vin: »Schlimm wäre der Verlust des Gedächtnisses«. *Zur Entstehung von*

- Max Frischs Erzählung »Der Mensch erscheint im Holozän« (1979), in: Eijiro Iwasaki (Hg.): *Begegnungen mit dem ›Fremden‹: Grenzen - Traditionen - Vergleiche. (Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Tokyo 1990)*, Bd. 9, München 1991, S. 494.
- 10 Der Begriff der Spätmoderne wird hier in Anlehnung an Fredric Jameson und ohne Anspruch auf Exklusivität gegenüber Termini wie Nachkriegsmoderne, nachgeholte Moderne, Zweite Moderne, Wiederholte Moderne oder Postmoderne verwendet. Vgl. Fredric Jameson: *Ein Monument radikaler Momente. Für eine neue Lektüre von Peter Weiss »Ästhetik des Widerstands«*, übersetzt von Thomas Laugstien et al., in: *Das Argument*, 46(2004)1, S. 18.
- 11 Das Typoskript mit dem Titel »KLIMA« befindet sich im Max Frisch-Archiv in einer Schublade mit der Aufschrift »Berlin, Februar 1974 / 1. Fassung«, es ist datiert »Berlin, Februar 1974«.
- 12 Vergleiche mit mehreren in *Der Mensch erscheint im Holozän* genannten Quellen (Giovanni Anastasi: *Tessiner Leben; Der Grosse Brockhaus*, 1953; Giulio Rossi/Eligio Pometta: *Geschichte des Kantons Tessin*) zeigen, daß die ausgeschnittenen Zettel der Seitengröße von Frischs Büchlein angepaßt, sonst aber auf keine Weise angetastet wurden.
- 13 Gerhard Kaiser: *Endspiel im Tessin. Max Frischs unentdeckte Erzählung »Der Mensch erscheint im Holozän«*, in: *Schweizer Monatshefte*, 82-83(2002-2003)12/1, S. 49.
- 14 Im *Metzler Literatur Lexikon* zum Beispiel kommt es, bei den Exempla für die Lemmata »Collage« und »Montage« zu ihrer Verschmelzung: Werke wie Dos Passos' *Manhattan Transfer* und Döblins *Berlin Alexanderplatz* werden sowohl unter »Collage« als auch unter »Montage« aufgeführt. Vgl. Günther und Irmgard Schweikle (Hg.): *Metzler Literatur Lexikon*, 2., überarbeitete Aufl., Stuttgart 1990.
- 15 Volker Hage: *Das Verschwinden des Autors im Material. Literarische Collagen*, in: Hage: *Die Wiederkehr des Erzählers. Neue deutsche Literatur der siebziger Jahre*, Frankfurt/Main 1982, S. 82.
- 16 Volker Hage: *Collagen in der deutschen Literatur. Zur Praxis und Theorie eines Schreibverfahrens*, Frankfurt/Main 1984, S. 68. (Schon der Terminus »Schreibverfahren« im Titel ist im Zusammenhang mit »Collage« ungenau.)
- 17 Ebd., S. 70.
- 18 Vgl. Hage: *Max Frisch*, S. 117, vgl. auch S. 113.
- 19 Vgl. Peter Weiss: *Das Kopenhagener Journal*, kritische Ausgabe, hg. von Rainer Gerlach und Jürgen Schütte, Göttingen 2007, S. 29, S. 144-45. Zum Einfluß jener Brechtlektüre auf Weiss vgl. Robert Cohen: »Die durch die Zukunft veränderte Vergangenheit«, *Peter Weiss' »Kopenhagener Journal« aus dem Jahr 1960*, Vortrag, gehalten am 24. November 2007 im Rahmen des Workshops »Unbewältigte Vergangenheit? Erinnerung an Faschismus und Krieg um 1960 im europäischen Kontext« am Institut für Germanistik der Universität Potsdam.
- 20 Brief vom 11. Oktober 1979, Max Frisch-Archiv.
- 21 Die Unterscheidung zwischen der Zettelwand von Herrn Geiser und den Zetteln im Buch von Frisch bereits bei Dietmar Jacobsen: *Tod im Tessin. Max Frischs Erzählung »Der Mensch erscheint im Holozän«*, in: *Weimarer Beiträge*, 42(1996)3, S. 409.
- 22 Kaiser: *Endspiel im Tessin*, S. 49.
- 23 Ich entwickle hier Fragestellungen weiter, die ich zuerst in einem Aufsatz über den – mit Max Frisch befreundeten – Schweizer Maler Hans Falk formuliert habe; vgl. Robert Cohen: *The Artist As Workman: The Painter Hans Falk*, in: *Catalogue Hans Falk*, Chernex (Switzerland) 1987, S. 6 und 10.
-

- 24 Uwe Wirth: *Die Schnittstelle zwischen Riss und Sprung. Vom herausgerissenen Manuskript zum Hypertext-Link*, in: Sigrid Schade, Thomas Sieber, Georg Christoph Tholen (Hg.): *SchnittStellen*, Basel 2005, S. 92.
- 25 Ebd.
- 26 Vgl. Volker Braun: *Plinius grüßt Tacitus*, in: Braun: *Tumulus*, Frankfurt/Main 1999.
- 27 Vgl. Cohen: *The Artist As Workman*, S. 10.
- 28 Karlheinz Rossbacher: *Lesevorgänge: Zu Max Frischs Erzählung »Der Mensch erscheint im Holozän«*, in: Paul Michael Lützeler (Hg.): *Zeitgenossenschaft. Zur deutschsprachigen Literatur im 20. Jahrhundert. Festschrift für Egon Schwarz zum 65. Geburtstag*, Frankfurt/Main 1987, S. 253.
- 29 Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe [Palimpsestes. La littérature au second degré]*, 1982], übersetzt von Wolfram Bayer und Dieter Hornig, Frankfurt/Main 1993, S. 9.
- 30 Ebd., S. 10. Hervorhebung im Original.
- 31 Ebd., S. 18. Hervorhebung im Original.
- 32 Ebd., S. 15.
- 33 Bertolt Brecht: *Flüchtlingsgespräche [ca. 1940–1942]*, in: Brecht: *Werke. Grosse Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, Berlin–Frankfurt/Main 1987–2000, Bd. 18, S. 221.
- 34 Vgl. Barthes: *Der Tod des Autors*, S. 189.
- 35 Frisch: *Montauk*, S. 155. Hervorhebung nicht im Original.
- 36 So wird Steffen Menschings *Jacobs Leiter* (2003) auf dem Einband, nicht aber auf dem Titelblatt, als »Roman« bezeichnet. Weitere Beispiele solcher paratextueller Strategie sind die dokumentaristischen Werke von Eduardo Belgrano Rawson, *Rosas Stimme* (2004; die Bezeichnung »Roman« auf der Titelseite, aber nicht auf dem Einband), und von Patrick Deville, *Pura Vida. Leben und Sterben des William Walker* (2006; »Roman« auf dem Einband, aber nicht auf der Titelseite).
- 37 So Dietmar Jacobsen (narratologisch käme allenfalls eine Erzählinstanz infrage). Jacobsen: *Tod in Tessin*, S. 404. Ähnlich bereits Neil H. Donahue: *Age, Beauty and Apocalypse: Yasunari Kawabata's »The Sound of the Mountain« and Max Frisch's »Der Mensch erscheint im Holozän«*, in: *Arcadia. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft*, 28(1993)3, S. 294.
- 38 In einem Gespräch mit Fritz J. Raddatz in *Die Zeit* vom 17. April 1981. Hier zitiert nach Walter Schmitz: *Max Frisch: Das Spätwerk (1962–1982). Eine Einführung*, Tübingen 1985, S. 142.
- 39 Barthes: *Der Tod des Autors*, S. 190.
- 40 Michael Butler: *Max Frisch's »Man in the Holocene«: An Interpretation*, in: *World Literature Today*, 60(1986)4, S. 575 f.
- 41 Die deutsche Übersetzung des Büchleins enthält keine Jahresangabe. Die italienischsprachige Originalausgabe erschien 1911; vgl. Giovanni Anastasi: *Vita ticinese*, Lugano 1911.
- 42 Brief an Skelton vom 28. Februar 1979, Max Frisch-Archiv. Hervorhebung nicht im Original.
- 43 Max Frisch-Archiv, Mappe mit dem Titel »Berlin, Februar 1974 / 1. Fassung«; hier ein Text »KLIMA / Zur Struktur« (am Schluß datiert auf »9.7.73«), hier S. 4 (Hervorhebung nicht im Original).
- 44 Im erwähnten Gespräch mit Raddatz; in: Schmitz: *Max Frisch*, S. 142.
- 45 Peter Weiss: *Der Schatten des Körpers des Kutschers* [entstanden 1952], Frankfurt/Main 1964, S. 11.

- 46 Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses* [*L'ordre du discours*, 1972], übersetzt von Walter Seitter, mit einem Essay von Ralf Konersmann, Frankfurt/Main, erw. Ausgabe 1992, S. 34.
- 47 Darauf ist in der Forschung mehrfach hingewiesen worden; neuerdings etwa von Barbara Schmenk. Allerdings wird diese Einsicht bei Schmenk durch die Feststellung, die Zettel enthielten verbindliche Aussagen über den »Zusammenhang von Erd- und Menschengeschichte« wieder verwirrt. Schmenk: *Entropie der Archive. Todesarten in Max Frischs »Der Mensch erscheint im Holozän«*, in: Ralph Köhnen, Sebastian Scholz (Hg.): *Die Medialität des Traumas. Eine Archäologie der Gegenwartskultur*, Frankfurt/Main–New York 2006, S. 186 f.