

ULRIKE LANDFESTER

Ein Pult, das nicht zum Zimmer gehört:  
Der Ort des Schreibens in Max Frischs *Biografie*:  
*Ein Spiel*

„Wirklich sein.“

Max Frisch, *Tagebuch 1946-49*

„Wissen Sie in der Regel, was Sie hoffen?“

Max Frisch, *Tagebuch 1966-1971*

Das Paradigma des Schreibprozesses in einem literarischen Werk aufzusuchen heißt, sich in eine metaleptische Struktur verwickeln zu lassen, die das, was be- und damit geschrieben werden soll, in höchst irritierender Weise destabilisiert. Wenn das Schreiben Gegenstand eines selbst geschriebenen Textes ist, stehen der Schreibprozeß, der den Text hervorbrachte, und der, der darin inszeniert wird, in einem Verhältnis zueinander, das die Eigenschaften einer *mise en abyme* weniger besitzt als performativ hervorbringt: Während das inszenierte Schreiben als selbstreferentielle Figur die Herstellung des Geschriebenen als seinen Gegenstand konstituiert, definiert der Gegenstand seinerseits diese Selbstreferenz als Effekt einer Inszenierung, der, als Effekt, wiederum selbstreferentiell auf die Herstellung des Gegenstandes verweist und so fort. Kurz, das referenzierte Selbst des Schreibens ist Schwindel sowohl im Sinne des durch den fortwährenden Umschlag der Ebenen ineinander induzierten Taumels der Wahrnehmung als auch in demjenigen der Simulation von etwas, das nicht simuliert, das vor allem nicht geschrieben werden kann – und eben dies ist zugleich Effekt und Gegenstand von Max Frischs Stück *Biografie: Ein Spiel* (1967).

Als Strukturprinzip von Frischs *Spiel* betrachtet, entsteht dieser Schreib-Schwindel innerhalb des Textes selbst aus der Inszenierung eines Schreibprozesses, der jede offenkundige Analogie zum schöpferischen Schreiben und damit zur Genese des Textes von *Biografie: Ein Spiel* selbst zu verweigern scheint – zumindest aus der Perspektive auf jenes Paradigma Autorschaft, das die Genieästhetik des 18. Jahrhunderts in die Geschichte der europäischen Literatur eingetragen hat. Gleichwohl kann die motivische Konkretisation von Schreibhandlungen in einem poetischen Text umso weniger unabhängig von dessen schriftlicher Herstellung gelesen werden, je deutlicher gedachter Text sich selbst in einer Traditionsbeziehung zu jener gegenseitigen Durchdringung

von Kunst und Leben positioniert, mit der die romantische Kunstlehre die Revision der klassischen Abkoppelung des poetischen Artefakts von seinem Produktions- und Rezeptionskontext unternahm. Und tatsächlich plazierte bereits das Motto, das Frisch – in seinem dramatischen Werk ungewöhnlich – dem Text seines Stückes voranstellt, letzteren in solcher Beziehung: „Ich denke häufig; wie, wenn man das Leben noch einmal beginnen könnte, und zwar bei voller Erkenntnis?“, fragt die Figur des Werschinin in Anton Tschechows *Drei Schwestern*. „Wie, wenn das eine Leben, das man schon durchlebt hat, sozusagen ein erster Entwurf war, zu dem das zweite die Reinschrift bilden wird! Ein jeder von uns würde dann, so meine ich, bemüht sein, vor allem sich nicht selber zu wiederholen“<sup>1</sup> – die Szenenfolge also, in der sich Frischs Figur des Kürmann im folgenden bemühen wird, „sich nicht selber zu wiederholen“, steht im Zeichen einer Radikalisierung der romantischen Identifikation von Kunst und Leben, die unter den Bedingungen spätmoderner Schriftkultur das Recht der Autorkorrektur an der eigenen Existenz einfordert.

Wenn die Schreibhandlungen, in denen dieses Recht auf der Bühne des Textes motivisch konkretisiert wird, dennoch den direkten Zugriff des Lesers wie des Zuschauers auf die Dimension der Niederschrift des Stückes selbst – und damit auf den Prozeß, in dem Frisch seine Autorschaft in eigenen Korrekturen praktiziert – abgesehen vom strukturellen Signalcharakter der Autorkorrektur selbst nicht einmal in Andeutungen zulassen, repräsentiert diese Verweigerungshaltung selbst eine als solche analytisch ernstzunehmende Formentscheidung. Entsprechend fokussieren die folgenden Ausführungen nicht die Genese des Textes selbst, sondern die Inszenierung eines Experiments, das Frisch auf die Schauseite seines Schreibens anstellt. Schlüsselement dieses Experiments ist das Konzept des Spiels, das, selbst der romantischen Ästhetik verpflichtet, die Instanz des Autors als Urheber schöpferischer Sinnstiftung anhand der im Stück ausgestellten Schreibhandlungen aufruft, um die so beschworenen Konventionen auktorialer Selbstreflexion zugunsten eines geradezu buchhalterisch mechanischen Schreibgestus und damit zugunsten eines als zutiefst unpoetisch problematisierten Schriftbegriffs zu unterlaufen: Wo das romantische Schreibspiel im Sinne der Freiheit eines in rauschhafter Bewußtlosigkeit – oder, am anderen Ende des Spektrums damit identisch, totaler Bewußtheit – zur Form zusammenschießenden Spielens die idealiter allumfassende Poetizität schöpferischer Existenz postuliert, verankert Frisch sein Schreiben in der Bindung des modernen Theaterspiels an den dem Spielenden selbst nicht zugänglichen Quellcode seines Rollenskripts, das, an das Publikum und seine Erwartungen an einen etablierten Autor adressiert, sich von einem allenfalls zu unterstellenden, faktisch aber leer bleibenden Selbst poetischer Produktionsästhetik distanziert.

<sup>1</sup> Max Frisch, *Biografie: Ein Spiel* [1967], Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973. Zitate aus diesem Text werden im folgenden im fortlaufenden Text mit der Sigle „B“ und der Seitenzahl direkt ausgewiesen. Hier B 5.

Die diesem Skript eingeschriebene Adresse zielt damit nicht mehr, wie die vom romantischen Fragment formal und von der Gleichstellung von Literatur und Kritik inhaltlich lancierte Einbeziehung des Publikums in die jeweilige Textkonstitution, auf die Überwindung der Grenze zwischen Leser/Zuschauer und Zurschaugestelltem, sondern im Gegenteil auf deren Markierung als jener Achse, an der der Text mit seiner Veröffentlichung die Instanz des Autors programmatisch aus sich herauslöscht – und zugleich die Löschung als Bedingung seines Schreibens präsent hält, einer Achse also, an dem die Leerstelle poetisch begründeter Identität zur Durchstreichung im Sinne Jacques Derridas gerät: „Es gibt Schrift, sobald in einem System der Eigenname durchgestrichen wird; es gibt ‚Subjekt‘, sobald jene Obliteration des Eigentlichen sich ereignet.“<sup>2</sup> Es ist kein Zufall, daß die von Derrida in der *Grammatologie* formulierten Überlegungen zu solcher subjektkonstitutiven Durchstreichung im selben Jahr entstanden wie *Biografie: Ein Spiel*, und ebenso wenig, daß im selben Jahr Roland Barthes erstmals den „Tod des Autors“<sup>3</sup> ausrief, 1969 darin unmittelbar gefolgt von Michel Foucault.<sup>4</sup> Für Frisch ist dabei jedoch vor allem festzuhalten, daß seine praktisch-poetische Realisation durchstrichener Autorschaft in *Biografie: Ein Spiel* ihrerseits zum Modellfall verdichtet, was werkimmanent lange vor wie auch nach Uraufführung und Publikation des Stücks bereits Gegenstand wie Effekt des Spiels ist, in dem Frisch sich selbst als Autor seiner Biografie inszeniert: Das *Tagebuch 1946-1949*, erschienen 1950, und das *Tagebuch 1966-1971*, erschienen 1972, bilden gemeinsam so etwas wie eine Rahmenkonstruktion, die der in *Biografie: Ein Spiel* entwickelten Versuchsanordnung mit der klassischen Spiel im Spiel-Tradition den Status eines poetologischen Binnenspiels zuweist und die darin entfaltete *mise en abyme* damit weit über das Stück selbst hinaus öffnet.<sup>5</sup>

2 Jacques Derrida, *Grammatologie* (1967), übersetzt von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 190.

3 Roland Barthes, „La mort de l’auteur“, in: *Manteia* (1968), S. 12-17; wieder abgedruckt in: ders., *Oeuvres complètes*, Bd. 2: 1966-1973, herausgegeben von Éric Marty, Paris: Éditions du Seuil 1994, S. 491-495.

4 Michel Foucault, „Was ist ein Autor?“, in: ders., *Schriften zur Literatur*, aus dem Französischen übersetzt von Karin Hofer und Anneliese Botond, Frankfurt am Main: Fischer 1988, S. 7-31.

5 Die – insgesamt nicht sehr umfangreiche – Forschung zu dem Stück hat die Frage nach seiner poetologischen Dimension bisher selten aufgeworfen und die Struktur des Spiels im Spiel stattdessen primär aus der Perspektive auf den gesellschaftskritischen Gehalt des Stücks analysiert. So fragt Brigitte L. Bradley („Max Frisch’s *Biografie: Ein Spiel*“, in: *German Quarterly* XLIV (1971), H. 1, S. 209-226, hier S. 224): „Is Kürmann perhaps an Everyman who by his lack of insight, his inflexibility, and his basic repetitions holds up a mirror to us all?“ Marianne Biedermann dagegen konstatiert, Frisch sei bemüht, „durch die Darstellung bestimmter Mißstände an die Einsicht der einzelnen Menschen zu appellieren“, ohne daß ganz deutlich würde, worin diese Mißstände im Fall von *Biografie: Ein Spiel* bestehen („Politisches Theater oder radikale Verinnerlichung? Ein Vergleich der Stücke *Biedermann und die Brandstifter* und *Andorra* mit *Biografie: Ein Spiel*“, in: *Text und Kritik* 47/48 (1975): *Max Frisch*, S. 44-57, hier S. 56).

## I

Der Titel *Biografie: Ein Spiel* etabliert die Schreibszene als Zentrum des Stückes, indem er das nicht per se als theatertauglich kenntliche Genre ‚Biografie‘ in der wörtlichen Bedeutung der Leben-Schreibung mit dem Paradigma des Spiels identifiziert, sie also als spielbar definiert – allerdings als ‚Ein Spiel‘, eines also nur von mehreren, vielleicht sogar unendlich vielen Möglichkeiten des Spielens. Über die damit bereits beschworene Spannung zwischen den Texttypen Biografie und Drama hinaus wird diese potentielle Vielzahl paratextuell zunächst über den rezeptionsästhetisch angelegten Kontrast zwischen dem Motto, das nur dem Leser zugänglich ist, und dem Text für das an den Zuschauer gerichtete Bühnenspiel eingeholt, einem Kontrast, der seinerseits auf den eigentümlichen Status der Regieanweisungen vorausweist: Zwischen Lese- und Spieltext stehend, weisen die Regieanweisungen einerseits auf die sinnliche Wirklichkeit des von ihnen verfügbaren Bühnenbilds allfälliger Aufführungen hin, auf jene Dimension also, die dem solitären Leser des Textes im Moment der Lektüre vorenthalten bleibt, sind aber andererseits mit einer sprachlichen Sorgfalt gearbeitet, die ihren Gehalt allein über die Lektüre preisgibt. Wenn die erste Regieanweisung des Stücks demnach das Spiel der Beziehung von Schreiben und Leben zueinander von vornherein dem Konzept des metaleptischen Sprunges unterstellt, dann erfaßt dieses Konzept nicht nur die Dimension seiner Realisation auf der Bühne, sondern auch diejenige durch das Lesen: Das in der Regieanweisung eingeführte Dossier bezieht seinen Sinn stets auch aus der Analogisierung seiner gespielten Lektüre mit der der Aufführung vorhergegangenen Lektüre des Spieltextes – und hält so gegen die Spielfabel von Anfang an jene Metaebene des Spielens präsent, auf der der im Kern des Stückes stehende Zweifel an der Notwendigkeit, eine einmal gelebte Biografie als unwiderrufliches, weil durch seine Geschichtlichkeit festgeschriebenes Faktum hinnehmen zu müssen, poetologisch im Sinne einer sich fortzeugenden *mise en abyme* als „Zweifel am Zweifel“<sup>6</sup> umgesetzt wird.

Dieser ersten Regieanweisung zufolge enthüllt der aufgehende Vorhang die Staffage eines modernen Wohnzimmers, das, bei „Arbeitslicht“ (B 7) als Teil einer Bühne kenntlich, später durch „Spiellicht“ als eigenständiger Binnenraum markiert werden wird. Das Spiel selbst aber beginnt in dem Moment, in dem jene Figur auftritt, die den Spielcharakter der Wohnzimmerhandlung durchweg präsent halten wird: „Endlich kommt ein Herr mit einem Dossier und geht zu einem Pult im Vordergrund links, das nicht zum Zimmer gehört; er legt das Dossier auf das Pult und knipst ein Neon-Licht an.“ (B 7) Auf den ersten Blick scheint die Bühne hier, den Konventionen des klassischen Spiel im Spiel-Dra-

6 Dietrich Weber, „Zweifel am Zweifel. Zu Frischs *Biografie: Ein Spiel*“, in: Hans Dietrich Irmischer und Werner Keller (Hrsg.), *Drama und Theater im 20. Jahrhundert. Festschrift für Walter Hinck*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1983, S. 381-385.

mas folgend,<sup>7</sup> eine Trennung zu staffieren, derzufolge zwei Ebenen des Spielens vorgesehen sind: die des Schreibens, auf der der Registrator, so der Name des eintretenden Herren – ein Name, der im Rollentext selbst nicht fällt, also wie das Motto an den Leser gerichtet ist –, fortan sein faktografisches Material präsentieren und gegebenenfalls korrigieren wird; die des Lebens als ein in das Rahmenwerk der Registration eingelegtes Binnenspiel, dessen Protagonist Kürmann die im Dossier festgehaltenen Schlüsselsituationen seiner Vergangenheit wiederholen darf, um folgenreiche Entscheidungen neu fällen und damit seine Geschichte vom Pflichtprogramm des unwiderruflich Gewesenen in den Kürlauf spielend gewonnener Freiheit verwandeln zu können.

Organisatorisches Prinzip der hier eröffneten Schreibszone aber ist gerade nicht eine Trennung der Spielebenen, die von gelegentlichen Lapsus effektiv stabilisiert würde, sondern die vom Begriff der ‚Biografie‘ eingeführte Hybridfigur aus *bios*, dem Leben Kürmanns, und *graphein*, der Registration. Als einziger der drei genannten Lichteffekte nicht funktional, sondern qualitativ beschrieben, deutet das ‚Neon-Licht‘ des Pultes – eine Nuance, die neuerlich mehr an den Leser als an den Zuschauer des Stücks adressiert ist – bereits hier darauf hin, daß die Differenz zwischen dem in Arbeits- und Spielsphäre geteilten Bühnenraum auf der einen und dem ‚Pult, das nicht zum Zimmer gehört‘, auf der anderen Seite nicht als räumlich-organisatorische, sondern als kategoriale verstanden werden muß: Das Pult als Schauplatz des Schreibens ist ein Ort zwischen Bühne und Kulisse, an dem das Dossier zugleich Skript und Adresse, der Lapsus aber als Bedingung der dort statthabenden Schreibakte Medium des Spielens ist.

Kraft dieser Zwischenräumlichkeit führt der Schreib-Ort den metaleptischen Sprung als eine Spielregel ein, deren normative Qualität implizites Zentrum schon der ersten Szenen zwischen Antoinette und Kürmann ist, reflektiert an zwei Bildmotiven, die den beiden Figuren zunächst unterschiedliche Modi des Spielens zuordnen: „Eigentlich wollte ich nur noch einmal Ihre alte Spieluhr hören“, begründet Antoinette ihren offenkundig auf die Verführung Kürmanns zielenden Entschluß, als letzte nach den Gästen der zu Ende gegangenen Feier von Kürmanns Berufung auf eine Professur zurückzubleibe: „Spieluhren faszinieren mich: Figuren, die immer die gleichen Geste machen, sobald es klimpert, und immer ist es dieselbe Walze, trotzdem ist man gespannt jedesmal.“ (B 8 f.) Was hier auf den ersten Blick kaum verschleiert die erhoffte Liebesnacht als Wiederkehr des Immergleichen ‚trotzdem gespannt jedesmal‘ antizipiert, nimmt auf den zweiten Blick Kürmanns später offenkundig werdende Unfähigkeit vorweg, die Begegnung mit Antoinette anders als wieder und wieder in die letztlich fatale Liebesbindung einmündend zu spielen. Hier aber, zu Beginn des Spiels, setzt Kürmann, entschlossen zur Revolte gegen ‚immer die gleichen Ge-

7 Für den Terminus und die Gattungstypologie des Spiel im Spiel-Dramas vgl. Joachim Voigt, *Das Spiel im Spiel. Versuch einer Formbestimmung an Beispielen aus dem deutschen, englischen und spanischen Drama*, Göttingen (Diss.) 1955.

sten', der Spieluhr das Strategiespiel Schach entgegen, dessen Regelwerk zwar die Zugoptionen der Spielfiguren festlegt, durch die Anzahl dieser Optionen aber den Ausgang des Wettkampfs zwischen den beiden Spielenden theoretisch offenhält. Das Schachspiel, erklärt Kürmann entschieden – und tappt damit, indem er sich auf den Dialog einläßt, schon in dem Moment der Erklärung wieder in die Systemfalle des von Antoinettes Geplauder eröffneten Liebesspiels –, soll die Gefahr bannen, die von diesem Geplauder ausgeht: „wir werden nicht sprechen, bis der Morgen graut und draußen die Vögel zwitschern, kein Wort.“ (B 11)

Der Ausgang dieser ersten Szene aber bezeugt, daß auch das Schachspiel die Wiederkehr des Immergleichen nicht zu verhindern vermag: Wie die „Bauern“ qua Spielregel in Kürmanns Erläuterung „nicht zurück können“, die „Dame“ aber „alles“ „darf“ (B 11), kann auch Kürmann, einmal im Einflußbereich der ‚Dame‘, ‚nicht zurück‘. Der ‚Zweifel am Zweifel‘ findet damit im Schachspiel eine erste motivisch konkrete und, wie sich aus Frischs Anmerkungen zu seinem Stück entnehmen läßt, repräsentative Bestätigung: Es sei, heißt es dort, mit der Spielfabel von der Biografie-Revision „wie beim Schachspiel, wenn wir die entscheidenden Züge einer verlorenen Partie rekonstruieren, neugierig, ob und wo und wie die Partie wohl anders zu führen gewesen wäre“ (B 119); dies aber heißt nicht, daß die Niederlage durch eine solche Rekonstruktion getilgt wird, sondern daß sie im Gegenteil als deren Motivation und Ausgangspunkt stets auch die Wiederholung organisiert und damit aus dieser letztlich so wenig herausgelöscht werden kann wie die einmal festgelegten Klang- und Bewegungsfolgen aus der Spieluhr. In einem Paratext nach Ende der letzten Szene lanciert und damit einmal mehr nur dem Leser sichtbar, verdichtet dieser Aspekt des Schachspiels den Quellcode, von dem die Figur Kürmann erzeugt und gesteuert wird, ohne daß er ihn auch nur wahrnehmen, geschweige denn aktiv umschreiben könnte.

Gleichwohl erscheinen die Spuren dieses Quellcode auch innerhalb des Stückes, in einer Form, die Kürmanns Applikation des Schach-Modells auf sein Spiel als strategische Verknüpfungsleistung unterstreicht. Das Credo des Revisionswillens, das Kürmann dem Kybernetiker Krolevsky entgegenhält – „Ich weigere mich [...], daß wir allem, was einmal geschehen ist – weil es geschehen ist, weil es Geschichte geworden ist, und somit unwiderruflich – einen Sinn unterstellen, der ihm nicht zukommt“ (B 52) – steht nicht nur in scharfem Gegensatz zu dem Wissen um die Wiedererkennbarkeit und damit den Wiederholungscharakter von Verhaltensmustern, für das Kürmann seine Professur für Verhaltensforschung erhalten hat, sondern es leugnet vor allem den Ausgangspunkt seines Biografie-Spiels, das Paradigma der Niederlage als Movens der kritischen Rekonstruktion: Mit jedem Neuansatz zur Umschrift einer Lebensentscheidung erkennt Kürmann eben dieser Entscheidung den Sinn zu, der ihr als längst gefällter angeblich ‚nicht zukommt‘, indem er sie als historischen Wendepunkt identifiziert – und aus dieser Perspektive betrachtet, setzt Kürmann sein Anliegen gerade durch seine Unfähigkeit zu einschneidenden Korrekturen

um, insofern dem, was dann als ‚Geschichte geworden‘ im Dossier festgehalten wird, durch die voluntative Bekräftigung ex post tatsächlich ein ursprünglich nicht vorhandener Sinn ‚zukommt‘. Das Schachspiel gerät damit zur Bildmatrix einer logisch regulierten Bewegungslehre, die Kroslevsky als Kybernetiker ohne weiteres – er lächele „[s]o wenig wie ein Schachspieler“, bemerkt Kürmann, „Sie glauben nur meinen nächsten Zug schon zu kennen“ (B 51) – in die Lage versetzt, diesen Zug in theoretischer Konjektur vorzuformulieren: In Umkehrung der „zwei klassischen Regeln der modalen Metalogik ‚ab esse ad posse valet illatio‘ und ‚ab posse ad esse non valet illatio‘“<sup>8</sup> faßt er Kürmanns Spielmodell in die Konstruktionsformel „ab posse ad esse valet, ab esse ad posse non valet“ (B 52); es erscheine Kürmann, so Krolevskys Diagnose, richtig, von dem, was möglich ist, auf das zu schließen, was ist, nicht aber von dem, was ist, auf das Mögliche – da Kürmann aber das Mögliche aus einem Regelwerk ableitet, das nur vorgegebene Bewegungen zuläßt, bleibt er der in der Wirklichkeit bereits verlorenen Partie seiner Geschichte mit einer für den Schachspieler jederzeit kalkulierbaren Konsequenz verfallen.<sup>9</sup>

Praktischer Sachwalter dieser Bewegungslehre ist die Figur des Registrators, der, sobald Kürmann nach der ersten Szene mit Antoinette mit der Frage, ob er „nochmals anfangen“ (B 13) dürfe, den ersten metaleptischen Sprung vollzieht, seinerseits damit beginnt, das Recht des Lapsus am Spiel wahrzunehmen. Dabei unterbricht er die Neufassung der Szene nicht etwa in dem Moment, in dem Kürmann Antoinette gegenüber zwar behauptet, keinen Whisky mehr zu haben, sich aber gleich darauf aus der angeblich leeren Flasche einschenkt – ein Verstoß, den zu monieren im Namen einer wahrscheinlichkeitsorientierten Darstellungslogik unmittelbar einleuchtend wäre –, sondern erst, als Kürmann Antoinette darüber informiert, daß am nächsten Morgen seine Haushälterin kommen werde: „Das können Sie nicht sagen“, wendet der Registrator an diesem Punkt ein, „Kaum sehen Sie eine junge Dame in Ihrer Wohnung um zwei Uhr nachts, schon denken Sie daran, daß um acht Uhr morgens Ihre Haushälterin kommt“ (B 15). Hier implementiert der Registrator eine Logik, die nicht die Darstellung als solche, sondern vor allem die Ordnung des Liebesspiels einem spezifischen Wahrscheinlichkeitsgebot unterwirft: Während es ohne weiteres angeht, daß Kürmann mit Antoinette eine Liebesnacht verbringt, ist es ein Verstoß gegen das Reglement des Geschlechterkampfes, diese Liebesnacht im Verweis auf die Ankunft der Haushälterin *avant la lettre* organisatorisch zu profanieren.

Die komische Wirkung dieser Intervention, entbunden aus dem Kontrast zwischen der Sachlichkeitsverpflichtung des Registrators auf der einen und der moralisierenden Betroffenheit seines Eingreifens auf der anderen Seite, leitet

8 Hans Bänziger, „Ab posse ad esse valet ... Zu einem Zitat im Spiel *Biografie*“, in: Manfred Jürgensen (Hrsg.), *Frisch. Kritik – Thesen – Analysen. Beiträge zum 65. Geburtstag*, Bern, München: Francke 1977, S. 11–26, hier S. 15.

9 Zur Bedeutung des Schachspiel-Motivs vgl. Gertrud Bauer Pickar, „Max Frisch's *Biografie*: Image As ‚Life-Script‘“, in: *Symposium* (28/1) 1974, S. 166–174, hier S. 173.

dabei eine Entwicklung ein, die den Registrator gerade nicht als Souverän seines faktografischen Materials, sondern als Angelpunkt der Metalepse ausstellt. Er vertritt, wie Frisch selbst festhält, „keine metaphysische Instanz. Er spricht aus, was Kürmann selber weiß oder wissen könnte [...], [...] assistiert ihm, indem er ihn objektiviert“ (B 119) – und erzeugt die metaleptische Kippfigur als eigentlichen Protagonisten des Stücks, insofern er das, „was Kürmann selbst weiß oder wissen könnte“, im Namen eines dem Spiel angeblich immanenten Objektivitätsanspruchs faktisch oktroyiert: Als Antoinette, weil ihr die Zigaretten ausgegangen sind, einen Zug von Kürmanns Pfeife nimmt und daraufhin ohnmächtig wird, diagnostiziert der Registrator, dies sei „wirklich ein kleiner Kollaps“ (B 26), ‚objektiviert‘ also die Ohnmacht im Namen einer ‚wirklichen‘ physischen Affektation. Dadurch nimmt er eine normative Setzung vor, die, als Kürmann seine Pfeife nun selbst wieder anzündet, den ‚kleinen Kollaps‘ zum poetologischen Einbruch steigert: „Muß das sein, daß Sie jetzt rauchen?“ fährt der Registrator Kürmann an, „Sie benehmen sich unmöglich, das wissen Sie, wie ein Rohling“ (B 26) – Kürmann aber gibt hier in innerhalb des Stückes einmalig idealtypischer Weise den ‚Rohling‘ im Sinne der zu revidierenden Erstschrift und damit das, was er spielend wirklich ist, während der Vorwurf des Registrators, er setze damit „ein Leben aufs Spiel“ (B 26), den von dem Registrator erst erzeugten Realitätsbezug des gespielten Lebens gegen die von Kürmann angestrebte Wirklichkeitspotenz des Spiels wendet.

Tatsächlich aber, so zeigt sich, scheitert Kürmann mit der Revision seiner Biografie nicht etwa an den Übergriffen des Registrators auf ‚seine‘ – Kürmanns – Spielebene, sondern an genau dem Aspekt seines Spiels, den der Registrator hier auf den Begriff des ‚Rohlings‘ bringt, so daß dieser Begriff sich seinerseits als faktographisch-deskriptiv erweist: Kürmanns Dilemma nämlich, so zeigt sich, ist das des ‚Rohlings‘ *sui generis*, dessen, dem die Reinschrift seiner Existenz konstitutionell unmöglich ist. Damit gewinnt das Konzept der Kür eine geradezu tragische Dimension, meint es doch nicht einfach das Privileg der freien Choreographie, sondern die pathologische Obsession mit der Variante, mit der Revision um der Revision willen, die – ‚ab posse ad esse‘ – jede Annäherung an eine Reinschrift immer neu auf den Status des Entwurfs zurückverweisen muß, um das Potential einer virtuellen Existenz als Potential am Leben zu halten: Unfähig, gegen die Eheschließung mit seiner ersten Frau zu entscheiden und damit deren Selbstmord zu verhindern, unfähig auch, der Bindung an Antoinette auszuweichen, sind die Veränderungen, die Kürmann in das Dossier eintragen läßt, stets marginaler Natur, während am Ende des Stücks Antoinette diejenige ist, die die fatale Party aus eigenem Entschluß verläßt.

Das Dilemma der Kür-Sucht erklärt zwar, warum Kürmann ‚seine‘ Reinschrift verfehlt, wirft aber zugleich die Frage auf, warum er außerstande ist, die Beziehung zu Antoinette selbst als Variante eines potentiell Antoinette-losen Lebens zu verwerfen. Anders als das Motiv für die voluntative Bekräftigung der ersten Heirat – die Existenz eines daraus hervorgegangenen Sohnes im Jetzt des Spielens – bleibt das Motiv für Kürmanns Fixierung auf Antoinette ostentativ

offen – und verweist damit auf die offene Stelle des Spiels, auf die Absenz jenes ‚Selbst‘ des Schreibens, der Frischs Schreibszenen die irritierende Qualität der *mise en abyme* verdankt. Schrift und Schreiben nämlich werden in einer Serie von Schreibhandlungen und Schriftstücken inszeniert, in der sie ausschließlich als Instrument institutionell zugerichteter Kommunikation und damit in einer Form erscheinen, die die Idee eines prozessual zu gewinnenden Selbst kategorisch ausschließt: Ernennungsurkunden und amtliche Post, Speisekarten und Fotokopien ragen statuarisch in das Bewegungsspiel des Kürlaufs; Unterschriften erzeugen als performative Akte zwar Alternativen, wenn etwa Kürmann der kommunistischen Partei beitrifft und deshalb seine Professur verliert, diese Alternativen aber führen bestenfalls dazu, daß Kürmann fortan als freier Sachbuchautor um sein Leben schreiben muß, und schlimmstenfalls zur Schreibarbeit in der Verwaltung des Gefängnisses, in dem Kürmann nach der Ermordung Antoinettes einsitzt, nirgends aber in so etwas wie eine genuine Freiheit der Selbstschöpfung.

Dieser pessimistische Schriftbegriff ist seinerseits das Binnenspiel zum poetologischen Rahmenwerk einer ihn überwölbenden Schreibszenen, anhand deren das Stück die in Kürmanns Biografie so nachdrücklich abwesende Poetizität des Schreibens gewissermaßen gegen seinen Gegenstand durchsetzt. Ihr Spiel-Raum wird von zwei Motivfeldern konstituiert, die, beide in der Kunstlehre der Romantik verwurzelt, einander ergänzend die Alterität des Poetischen gegenüber der Schrift markieren: Da ist einerseits die Musik mit ihrer mythogenen Ambiguität von Schriftform – Notenschrift – und nichtsprachlicher Klangperformanz, und da ist andererseits das Paradigma der fremden Sprache, manifest in einem Netz vor allem lateinischer und italienischer Worte und Wortstämme. Die Serie der musikalischen Motive beginnt mit der Spieluhr Kürmanns, die das Prinzip der Wiederholung von immer ‚gleichen Gesten‘ einführt, gefolgt von dem ergreifenden Spiel einer Orgel zu Kürmanns erster Trauung, dem repetitiven Geklimper eines verstimmten Klaviers, auf dem in der Wohnung neben derjenigen Kürmanns ein Ballettlehrer den Tanz seiner Elevinnen begleitet, weiter dem leiernden Spiel eines Harmoniums, zu dem eine nach der Ballettschule eingezogene religiöse Sekte im Chor Hymnen singt, und endlich einem Spinett Antoinettes, das bei einer der späteren Varianten zu den Ehekrisen zwischen ihr und Kürmann in der Wohnzimmerkulisse auftaucht – das Spinett allerdings wird dann nicht mehr musikalisch bespielt, sondern erklingt dumpf dröhnend unter einem ohnmächtig wütenden Faustschlag Kürmanns.

Die Konfiguration dieser Musikinstrumente bezieht ihren poetologischen Sinn aus dem Spiel mit Fremdsprachen: Als Sequenz von Tasteninstrumenten, buchstäblich organisiert von der bezeichnenderweise nur einmal gespielten Orgel, wird diese Konfiguration von dem Wort ‚Register‘ zusammengehalten, das in seiner ursprünglichen lateinischen Wortbedeutung ‚Verzeichnis‘ oder ‚Liste‘ auch dem Namen des Registrators zugrunde liegt. Über diesen etymologischen Konnex zwischen der Musik als Medium sprachferner Ausdrucksvirtuosität und den Schreibhandlungen des Registrators tritt das Sprach-Spiel

als Medium eines poetischen Formwillens hervor, der auf der poetologischen Schreibszenen alle Register des Spielens zieht, um das Stück *Biografie: Ein Spiel* als virtuos modulierten Text lesbar zu machen – nicht zuletzt in der Krolevsky in den Mund gelegten Umdeutung der klassischen Modallogik. Kraft dieses Sprachspiels legt die Konfiguration aus ‚Registrator‘ und ‚Pult‘ die inszenatorischen Bedingungen, unter denen solcher Formwille wirksam werden kann, als diejenigen der Inszenierung von Schreiben offen: Das lateinische Verb ‚regerere‘ heißt ‚einschreiben, eintragen‘; Pult kommt von lateinisch ‚pulpitum‘, ‚Bühne‘ – eine Pointe, der ihrerseits als einer, die aus einer toten Sprache gewonnen wird, das Konnotat der Mortifikation von Leben durch Schrift mit eingetragen ist, der aber immerhin die Bedeutung einer genetischen Vorstufe zur Entwicklung der eigentlich poetischen Fremdsprache zukommt: des Italienischen, seit der Prägung der romantischen Kunstlehre durch Goethes *Wilhelm Meister* die Sprache der Sehnsucht nach einer poetischen Existenz und, nicht zuletzt, die Sprache, in der Goethe Musik und Poesie miteinander identifizierte.

So ist denn auch die einzige Gelegenheit, bei der Kürmann in *Biografie: Ein Spiel* tatsächlich selbst schöpferisch wird, eine, bei der er – einen Italiener erfindet. In einer der ersten Varianten seiner Begegnung mit Antoinette sucht Kürmann sie zum Aufbruch zu bewegen, indem er die Fiktion eines jeden Augenblick eintreffenden männlichen Geliebten entwirft: „Ein Sizilianer ... aber blond, wissen Sie, blond mit blauen Augen ..., das kommt von den Normannen ... hingegen sein Mund ist griechisch ... übrigens ein musikalisches Wunderkind ... übrigens ein Urenkel von Pirandello.“ (B 19) Die Verknüpfung von Italien- und Musikmotiv, homoerotisch zugespitzt durch den ‚griechischen‘ Mund, indiziert hier einen poetischen Akt – einen Akt allerdings, dessen Signalement längst literarisch kanonisiert ist, so daß er sofort in einer literarisch-genetischen Beziehung zu Pirandello positioniert wird, dem italienischen Autor des Urgroßvaters von Frischs *Biografie: Ein Spiel*, dem Erfolgsstück *Sechs Personen suchen einen Autor*.<sup>10</sup> Die Erfindung also ist selbst nur die Wiederholung von längst Erfundenem, von der Geschichte der sechs Personen, die in verzweifelter Suche nach einem Autor, der ihrem unvollendeten Dasein die Perfektion der Reinschrift verleihen könnte, dieselben Szenen immer wieder spielen, bis das Spiel, wie bei Kürmann, am Ende in tödlichen Ernst umschlägt: In der letzten der von Kürmann selbst autorisierten Szenenvarianten des Stücks läßt Kürmann, unheilbar krebserkrank und dem Tod nahe, sich in Vorbereitung auf eine Reise nach Italien von Antoinette aus einem Lehrbuch italienische Vokabeln abhören – Vokabeln, die inhaltlich banal, sprachlich aber Zeichen der Sehnsucht nach jener poetisch konstituierten Existenz sind, die Kürmann mit seinem Spiel verfehlt.

Vor dem Hintergrund dieses poetologischen Rahmenwerks läßt sich die Unabänderlichkeit von Kürmanns Entscheidung für ein Leben mit Antoinette ih-

<sup>10</sup> Vgl. dazu Walter Pache, „Pirandellos Urenkel“, in: *Sprachkunst* 4 (1973), S. 124–141, sowie Marlis Cambon, *Max Frisch und Luigi Pirandello*, Bryn Mawr: Bryn Mawr University Press 1976.

rerseits als literarisch selbstreferentieller Effekt lesen. Antoinette ist sowohl über ihren Namen – eine Anspielung auf Königin Marie Antoinette – als auch in ihrer Herkunft aus Paris der Französischen Revolution von 1789 und damit jenem historischen Ereignis verbunden, das, indem es die Rolle des Menschen im Welttheater des *ancien régime* spektakulär aus ihren heilsgeschichtlich festgelegten Angeln hob, die Ästhetik der Metalepse auch in die Geschichte des Spiel im Spiel-Dramas einsprengte. Kürmanns Bindung an Antoinette ist also diejenige des Spielenden an die Bedingungen seines Spiels: Wenn Kürmann sich Antoinettes durch den Modus des metaleptischen Sprungs zu entledigen sucht, dann richtet sich sein Freiheitsstreben gegen das Medium, in dem allein Freiheit denkbar ist – eine klassische double-bind-Situation. So ist es alles andere als ein Zufall, daß in den Szenenvarianten zur Betreuung des Todkranken durch Antoinette dem griechischstämmigen Wort ‚Biografie‘ das einzige andere griechische Wort des Stückes zugesellt wird, nämlich das der ‚Metastase‘. In der Wortbedeutung von ‚Umwandlung, Veränderung‘ auf Kürmanns Revisionsversuche zurückverweisend, signalisiert das medizinische Konnotat des Begriffs noch einmal, daß das Unternehmen ‚Biografie: Ein Spiel‘ für Kürmann von der Erstaussstattung der Schreibszenen durch die tote Sprache Latein an ein sich unausweichlich auf den Tod zubewegender Verwandlungsprozeß ist – auch und gerade dann, als Antoinette sich endlich selbst aus Kürmanns Biografie herausgelöscht hat: Am Schluß spricht der Registrator Kürmann „frei – noch sieben Jahre“ (B 118), bis der Krebs ganz unabhängig von Antoinette diese Biografie beenden wird.

## II

Als Experiment auf die Entbindung von Poesie aus einem entpoetisierten Schriftbegriff läßt sich *Biografie: Ein Spiel* in Frischs Werk in einem metapoetologischen Rahmen verankern, in jenem Schreibspiel nämlich, anhand dessen Frisch sich durch die Bearbeitung seiner Tagebücher 1946-1949 und 1966-1971 zur druckfähigen Reinschrift als Autor seiner eigenen Biografie inszeniert.<sup>11</sup> Die beiden Tagebuchpublikationen bilden so etwas wie eine Klammer, innerhalb deren *Biografie: Ein Spiel* den Status eines zum Modell verdichteten Binnenspiels besitzt: Das *Tagebuch 1946-1949* enthält *in nuce* bereits eine ganze Reihe jener Elemente, die später darin poetologisch wirksam werden, während das *Tagebuch 1966-1971*, das unter anderem die Entstehungszeit von *Biografie: Ein Spiel* umfaßt, das Bauprinzip dieses Binnenspiels seinerseits an die memoriale Schreibszenen zurückbindet. Dem früheren Tagebuch kommt dabei insofern eine

11 Auf die Beziehung zwischen Frischs poetischem und seinem Tagebuchwerk hat bereits eindringlich hingewiesen John Pier, „Le narratif et le dramatique: pour une analyse intratextuelle des œuvres de Max Frisch“, in: Jean Bessière (Hrsg.), *Hybrides Romanesques. Fiction (1960-1985)*, Paris: Presses Universitaires de France 1988, S. 77-96.

besondere Bedeutung zu, als es, anders als das *Tagebuch* 1966–1971, mit der Kategorie des ‚Wirklichen‘ arbeitet, wenngleich diese Kategorie schon jetzt innerhalb des Schreibspiels referenzlos erscheint, so, wie auch der Tod des Autors im Sinne einer selbstreflexiven Denkfigur hier seinen Anfang nimmt, auch wenn – oder gerade weil – die Passage, die seine Ausgrenzung aus dem Text vollzieht, auf „Weihnachten 1949“<sup>12</sup> datiert ist.

Bei dieser Passage handelt es sich um eine Vorrede, die Frisch, nachdem der erste Teil des Tagebuchs bereits 1947 unter dem Titel *Tagebuch mit Marion* veröffentlicht worden war, der erweiterten Fassung zur Publikation im Jahr 1950 voranstellte:

„Der verehrte Leser – einmal angenommen, daß es ihn gibt, daß jemand ein Interesse hat, diesen Aufzeichnungen und Skizzen eines jüngeren Zeitgenossen zu folgen, dessen Schreibrecht niemals in seiner Person, nur in seiner Zeitgenossenschaft begründet sein kann, vielleicht auch in seiner besonderen Lage als Verschonter, der außerhalb der nationalen Lager steht – der Leser täte diesem Buch einen großen Gefallen, wenn er, nicht nach Laune oder Zufall hin und her blättern, die zusammengesetzte Folge achtete; die einzelnen Steine eines Mosaiks, und als solches ist dieses Buch zumindest gewollt, können sich allein kaum verantworten.“<sup>13</sup>

Die Durchstreichung der Instanz Autor in ihrem traditionellen Anspruch auf individuelle Eigentümlichkeit beschreibt hier eine doppelte Bewegung. Zum einen deprivilegiert die Vorrede die schreibende ‚Person‘ gegenüber der auf die Markierung eigener Identität verzichtenden ‚Zeitgenossenschaft‘; zum anderen positioniert sie den ‚jüngeren Zeitgenossen‘ als Urheber des Tagebuchs ‚außerhalb der nationalen Lager‘ in der Randständigkeit seiner ‚besonderen Lage als Verschonter‘, einer Lage also, in der er sein ‚Schreibrecht‘ gerade nicht aus einer Teilhabe am Geschichtsprozeß, sondern aus deren Nichtvorhandensein ableitet. Hier aber kehrt der Autor, der Logik der sich selbst aufhebenden Negation folgend, dann doch in der Geste wieder, mit der die Vorrede den Leser auffordert, die ‚zusammengesetzte Folge‘ der anschließend aneinandergereihten Texte als ‚die einzelnen Steine eines Mosaiks‘ zu achten, das als Ganzes ‚gewollt‘ ist. ‚Gewollt‘ ist demnach die Spannung zwischen dem Vorgang einer Gegensätzliches oder doch zumindest Kontrastierendes hart fügenden Kombinatorik, deren Spuren in den Brüchen zwischen den ‚zusammengesetzten‘ Textteilen lesbar sind, und dem dem Leser angetragenen Prozeß der linearen Lektüre eines Buchs, das entlang dieser Brüche jede übergreifende narrative Kohärenz gezielt verweigert.

Die ersten Passagen des Tagebuchs setzen diese Verweigerung in Beziehung zu jenem mechanischen Schriftbegriff, der später als Performanzmodus von *Biografie: Ein Spiel* wiederkehren wird. In der zunächst „unsichtbaren Mitte“ einer Menschenmenge, die eben von einem Gendarmen auseinander getrieben

<sup>12</sup> Max Frisch, *Tagebuch 1946–1949*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1950, S. 7.

<sup>13</sup> Ebd.

wird, begegnet das erzählende Ich des „Zürich, Café de la Terrasse“ überschriebenen Eingangsabschnitts einem jungen Mann, der das Publikum mit einem Marionettenspiel unterhält und auf die Frage des Gendarmen, was das solle, antwortet, „indem er auf die Puppe schaut, lächelnd, da jedermann die Antwort sehen kann: ‚Jesus Christus.‘“<sup>14</sup> Im Licht der Datierung der Vorrede deutet das Tagebuch so eine Parallele zwischen der Geburt des diarischen Schreibens aus randständiger ‚Zeitgenossenschaft‘ und derjenigen Christi an und eröffnet damit von der mechanischen Qualität der Christus-Marionette aus die Konstruktion des Tagebuch-Textes mit einer Reflexion auf die Automatismen, denen der schriftliche Selbstentwurf in der Geschichte von deren schriftlicher Verfaßtheit aus *a priori* unterworfen ist. Die bewegliche Holzfigur repräsentiert jene narratologische Bewegungslehre, die *Biografie: Ein Spiel* im Dialog zwischen Kürmann und dem Kybernetiker Krolevsky entwickelt. Sinnbild der Eigendynamik, mit der einzelne Worte, Namen und Daten den Sinnstiftungshorizont des geschriebenen Textes besetzen, indem sie literarhistorisch kanonisierte Erzählsequenzen in ihn einspeisen, ist die Marionette Statthalterin der Unfreiheit eines Schreibens, das, wie die Holzfigur durch die sie steuernden Fäden, durch die semantische Bindung seines Materials an das historische Kontinuum, aus dem dieses Material erwachsen ist, sowohl erst beweglich als auch in eben dieser Beweglichkeit eingeschränkt wird und damit dem *telos* einer vom Schreibenden nicht kontrollierbaren Kohärenzvorgabe unterworfen ist.

Die Figur des jungen Mannes mit dem weiblich konnotierten Namen Marion, der ihn sprachlich – als Wortstamm – wie physisch – über die etymologische Anspielung auf Maria – als Ursprung seiner Marionetten ausweist, wird von dem wachsenden Bewußtsein dieser Vorgabe zunächst in den Irrsinn und schließlich in den Freitod getrieben. Wie später Kürmann, so erweist sich auch ihm das Gespräch mit anderen als Erfahrung unkontrollierbarer metaleptischer Sprünge, bis sein „Staunen darüber, wie jedermann sich ein wenig anders verhält, wenn andere am Tische sitzen“, in die Erfahrung alldruckartiger Desorientierung mündet: „Man wird nicht klug aus den Leuten, und es ist wie ein Schachtraum, was Marion in den folgenden Wochen erlebt: jedesmal, da er eine Figur ergreifen will, hat sie soeben die Farbe gewechselt.“<sup>15</sup> Im Gegensatz zu Kürmann, der die formative Macht der Schachspielregeln konsequent erkennt, um im Glauben an das ‚ab posse ad esse valet‘ weiterspielen zu können, hypertrophiert Marion diese Macht zu einer paranoiden Schreckensvision, die Schein und Sein nur um den Preis des ultimativen Selbstverlustes zu identifizieren erlaubt: „die Menschen, die Marion sah, bewegten sich nicht mehr von innen heraus, wie ihn dünkte, sondern ihre Gebärden hingen an Fäden, ihr ganzes Verhalten, und alle bewegten sich nach dem Zufall, wer an diese Fäden rührte“,<sup>16</sup> so daß Marion den Anspruch auf eine autonome Wirklichkeit der eigenen Be-

14 Ebd., S. 11 f.

15 Ebd., S. 14.

16 Ebd., S. 17.

wegung durch die Radikalisierung der Struktur durchsetzt, mit der er sein Publikum unterhalten hatte: „sich selber hatte er im Abort erhängt, während die Leute [...] über den kleinen Moses klatschten, über die drei Könige, über den Christus aus Lindenholz, über Pontius Pilatus.“<sup>17</sup>

Als Urszene des Schreibens im *Tagebuch 1946-49* ist Marions Geschichte eine vorgezogene Katharsis, von der aus das schreibende Ich eine strategische Differenz zwischen Diaristik und Schriftstellerei zu setzen vermag. „Wir leben“, heißt es in einer „Vom Sinn eines Tagebuches“ überschriebenen Passage, „auf einem laufenden Band, und es gibt keine Hoffnung, daß wir uns selber nachholen und einen Augenblick unseres Lebens verbessern können. Wir sind das Damals, auch wenn wir es verwerfen, nicht minder als das Heute“.<sup>18</sup> Diesem Verlaufszwang geschichtlicher Existenz gegenüber vermag die „Schriftstellerei“, so ein wenige Seiten später folgender Absatz, immerhin diejenigen Freiräume zu reklamieren, anhand derer das publizierte Tagebuch auf dem Weg seiner ostentativen Zusammengesetztheit eben das leistet, was der ‚Sinn eines Tagebuches‘ nicht sein kann, wenn dieser Sinn sich allein über die Referenz auf historisch Erlebtes definiert. „Was wichtig ist: das Unsagbare, das Weiße zwischen den Worten, und immer reden diese Worte von den Nebensachen, die wir eigentlich nicht meinen“, Nebensachen wie den narrativen Mustern, die von den Worten gleich einem Netz über den Text gezogen werden, so daß die einzige Möglichkeit, diesem Netz zu entgehen, der gezielte Einsatz der Räume zwischen ihnen ist: „Unser Anliegen, das eigentliche, läßt sich bestenfalls umschreiben, und das heißt ganz wörtlich: man schreibt darum herum. Man umstellt es.“<sup>19</sup>

Wörtlich genommen, kann das Umstellen die Einkreisung des Eigentlichen realisieren, indem es die Bestandteile von Geschichte disloziert und umstellt, nämlich umgruppiert, so, wie es der Schriftsteller Frisch mit den diarischen Materialien zur Drucklegung seines Tagebuchs betreibt – mit einem Ziel, das nicht zufällig in der Mitte des gedruckten Textes ausformuliert wird: „Wirklich sein.“<sup>20</sup> ‚Wirklich sein‘, „die Kraft, wirklich zu bleiben, oder genauer: immer aufs neue wirklich zu werden“, ist, von Frisch an Goethe expliziert, das Resultat einer Operation, die die Ästhetik des metaleptischen Sprungs in *Biografie: Ein Spiel* antizipiert: „wo unsereiner es nicht verkneifen könnte, Schlüsse zu ziehen, die jeden Zweifel überrennen, Schlüsse, die einem Kreuzzug gleichkommen“ – wo der an Narrativen wie der Bibel geschulte Leser jener Verführung literarischer Kohärenzbildung erliegt, aus der das mittelalterliche Kreuzrittertum ein historisch verbrieftes Recht auf das Heilige Land abgeleitet hatte –, „geschieht das Unerwartete, das Gegenteil einer Zuspitzung:“<sup>21</sup> die Platzierung eines gegenläufigen, jede Kohärenzanmutung unterlaufenden Gedan-

17 Ebd., S. 18 f.

18 Ebd., S. 21.

19 Ebd., S. 41.

20 Ebd., S. 223.

21 Ebd.

kens, die das Widersprüchliche nicht versöhnt, sondern balanciert, so daß die solcherart erspielte Unauflöslichkeit des Widerspruchs selbst Index und Medium des Wirklichen ist.

Vor diesem Hintergrund unternimmt die Schlußpassage des Tagebuchs 1946-1949 eine Engführung von Kontingenz und historischer Folgerichtigkeit, die die Unauflöslichkeit der Spannung zwischen beiden in der Form eines gleitenden Paradoxons zur Konstruktionsformel von Frischs Schreibspiel gerinnen läßt. „Auch wer ein Tagebuch schreibt,“ reflektiert der – damit die von der Eingangspassage zum Café de la Terrasse geöffnete Klammer schließende – Abschnitt unter dem Titel „Café Odeon“, „glaubt der nicht an den Zufall, der ihm die Fragen stellt, die Bilder liefert, und jeder Mensch, der im Gespräch erzählt, was ihm über den Weg gekommen ist, glaubt er im Grunde nicht, daß es in einem Zusammenhang stehe, was immer ihm begegnet?“<sup>22</sup> Wenn das schreibende Ich hier zwar bemerkt, es sei zur Begründung dieses Zusammenhangs nicht nötig, „den lieben Gott [zu] bemühen“, die Existenz dieses Zusammenhangs selbst aber ausdrücklich bejaht, dann enthält diese Reflexion hier bereits eine Antwort auf die Frage, warum Kürmann später nicht in der Lage sein wird, seine Biografie anders als nur in Marginalien umzuschreiben: „für mich [...] ist es nicht das vorhandene Alles, was mein Verhalten bestimmt, sondern das Mögliche, jener Teil des Vorhandenen, den ich sehen und hören kann.“<sup>23</sup> Das Mögliche also, von dem Kürmann in Krolevskys Worten ‚ab posse ad esse‘ schließen wird und nicht umgekehrt, ist als das definiert, was der Protagonist des Schreibspiels wahrzunehmen in der Lage ist, eine Selektion aus dem ‚vorhandenen Alles‘, deren spezifische Gestalt ihrerseits die Identität des Wahrnehmenden verbürgt: „Das Verblüffende, das Erregende jedes Zufalls besteht darin, daß wir unser eigenes Gesicht erkennen“.<sup>24</sup>

Das Problem, das sich aus dieser Konstruktionsformel ergäbe, wäre dasjenige eines Zirkelschlusses, der Wahrnehmung, Identität und Zufall in entwicklungsunfähiger Redundanz aufeinander bezieht – wenn nicht das *Tagebuch 1946-1949* lange vor dieser Schlußpassage schon mit dem Theatralischen jenes Paradigma eingeführt hätte, das in *Biografie: Ein Spiel* Medium der Auflösung solcher Redundanz werden wird. In ihrem spezifischen Kontext in dem Abschnitt „Zum Theater“ gelesen, zielt die Definition des Theatralischen auf die systematische Versöhnung des auf der Bühne durch des Spielenden „körperliche Gestalt, sein Kostüm, seine Miene, seine Gebärden, auch seine weitere Umgebung, lauter Dinge also, die ich beim Lesen nicht habe,“ erzeugten Bildes, der „sinnliche[n] Wahrnehmung“, auf der einen und dem „sprachliche[n] Bild“ auf der anderen Seite, letzteres gewonnen „nicht durch Wahrnehmung, sondern durch Vorstellung [...], durch Einbildung, durch Imagination“.<sup>25</sup>

22 Ebd., S. 453.

23 Ebd.

24 Ebd.

25 Ebd., S. 255.

Diese Trennung von visueller Rezeption und durch Sprache ausgelöster Produktion von Bildern gewinnt ihre eigentliche Bedeutung, wenn sie als Lektüreanweisung für den Text des Tagebuches als einer im Sinne dieser Passage theatralischen Inszenierung gelesen und damit gegen die harmonisierende Poetik des Zufalls am Ende des Textes gewendet wird. Was nämlich hier ostentativ ausgeschlossen wird, ist die selbst bildhafte Qualität jedes Textes und damit die Ebene, auf der das Tagebuch von Anfang an die Wahrnehmungsgewohnheiten des Lesers durch die Zerlegung und Rekonfiguration des Textes in mosaiksteinartig vereinzelter Versatzstücken visuell irritiert. Im Spannungsfeld zwischen bildhafter und sprachlicher Ebene des Tagebuchs entsteht so die Theatralität eines Selbstentwurfs, der die im Erscheinungsbild des Textes an die sinnliche Wahrnehmung des Lesers vermittelte Ästhetik des Erzählens vom Zufall, der das ‚Gesicht‘ des Erzählenden entbirgt, und das Bauprinzip der ‚zusammengesetzten Folge‘ eines linear verlaufenden Schreibflusses gegeneinander ausspielt, um solcherart, in der Balance des unaufgelösten Widerspruchs, das Ziel des ‚Wirklich-Seins‘ zu erreichen – eines Seins allerdings, dessen Subjekt selbst kein Gesicht hat. Das Kollektivsubjekt ‚wir‘ nämlich, mit dem das *Tagebuch 1946-49* schließt, ist eine Leerstelle, in der sprachliche und bildliche Textebene einander im virtuellen Raum des Möglichen kreuzen: Wie das ‚wir‘ die Gemeinschaft der Leser einschließt, die, von der Vorrede auf eine lineare Lektüre des immer neu gebrochenen Textbilds verpflichtet, an deren Ende durch die Erfahrung dieses Textbilds performativ ähnliche Wahrnehmungsvoraussetzungen erworben haben wie die, unter denen dem Schreiben sein ‚Gesicht‘ im doppelten Sinne von abgebildetem Antlitz und bildschöpfender Vision zufiel, so bezeichnet es zugleich auch die Vielzahl der Textsubjekte, die in der Vielzahl der einzelnen Tagebuchabschnitte als je schreibendes Ich ‚wirklich‘ sind.

### III

Wenn das *Tagebuch 1946-1949* die Schreibszenen von *Biografie: Ein Spiel* motivisch wie strukturell vorbereitet hat, indem es die Wirklichkeit des schreibenden Ichs im Zeichen der Theatralität aus dem metaleptischen Sprung zwischen sprachlicher und bildlicher Textrealisation entbunden hat, schließt das *Tagebuch 1966-1971* den dadurch eröffneten poetologischen Rahmen um diese Schreibszenen mit derselben Bewegung, mit der es ihn als solchen Rahmen erst kenntlich macht. Die Arbeit an *Biografie: Ein Spiel*, die damit verbundenen dramaturgischen Überlegungen und schließlich die Notate zu seiner Aufführung sind als Material der im Tagebuch durchgeführten Leben-Schreibung zugleich Markierungen eines Angelpunkts, von dem aus die Schreibszenen des Tagebuchs und die des Stückes einander gegenseitig erläutern. Auch das *Tagebuch 1966-1971* unternimmt die Durchstreichung der Instanz Autor durch seine Auflösung in die Vielzahl der schreibenden Ich-Figuren seiner einzelnen Textbausteine; was sich aber in dem früheren Tagebuch als zentrifugal wirkende Demontage des

auktorialen ‚Gesichts‘ vollzieht, gewinnt im späteren mit *Biografie: Ein Spiel* nunmehr ein Zentrum, das mit dessen Anliegen zugleich die im Tagebuch betriebene Inszenierung diarischen Schreibens deutet. Die gattungstypologische Spannung zwischen Theaterstück und Leben-Schreiben, wie sie schon der Titel des ersteren für die darin entworfene Schreibszene beschworen hatte, erscheint im Tagebuch als Spannung zwischen ritueller und textueller Kohärenzbildung und damit im Einzugsbereich eines Dispositivs wieder, das die Problematik des modernen Paradigmas Autorschaft in der Geschichte der abendländischen Schriftkultur verankert.<sup>26</sup>

Insofern *Biografie: Ein Spiel* die Variante zwar als Spielelement einsetzt, dieses Element selbst aber dem Ritualcharakter des auf Wiederholbarkeit angelegten Theaterstücks unterstellt bleibt – und in dieser Funktionsfestlegung in Kürmanns ultimativer Unfähigkeit zur Variantenbildung schon im Stück selbst sichtbar ist –, repräsentiert das Stück jene durch die Traditionen der diarischen und Memorialliteratur ritualisierten Formen auktorialen Selbstentwurfs, denen das textuelle Verfahren von Frischs Tagebuch das Prinzip der Variante schlechthin entgegensetzt. In scharfem Kontrast zur Geschlossenheit einer Spielfabel, die aus der Variante die Folgerichtigkeit einer Geschichte erzeugt, verweigert das Tagebuch diese Folgerichtigkeit zugunsten einer Montage formal und inhaltlich divergenter Textstücke, die die Realisation einer solchen Geschichte und damit die Herstellung dessen, was das Motto zu *Biografie: Ein Spiel* als ‚Reinschrift‘ eingeführt hatte, an den Leser delegiert – einen Leser allerdings, der nun nicht mehr nur an der Wahrnehmung des Tagebuchtextes, sondern auch und gerade an der Lektüre von *Biografie: Ein Spiel* geschult entworfen wird. Damit zerfällt das Paradigma der Reinschrift in zwei Aspekte, einmal in die poetologische Metapher der Reinschrift für den Zusammenhang zwischen den einzelnen Teilen von Frischs Werk, wie er in der Beziehung zwischen dem frühen Tagebuch, dem Theaterstück und dem späten Tagebuch als textuelle Kohärenz gestiftet wird, und zum anderen in den Aspekt der zur Publikation dieser Kohärenz jeweils hergestellten materialen Reinschrift der Texte selbst, der, in Frischs Tagebüchern selbst nicht explizit Gegenstand seiner poetologischen Reflexion, für das späte Tagebuch inzwischen dokumentiert ist: 1999 erschien eine kommentierte Edition des Briefwechsels zwischen Max Frisch und Uwe Johnson, in deren Anhang das von Johnson – seinerzeit Lektor des Suhrkamp-Verlags – redigierte, mit zahlreichen Streichungs- und Verbesserungsvorschlägen versehene Druckmanuskript des *Tagebuch 1966-1970* abgedruckt ist.

Eine der von Johnson vorgeschlagenen Streichungen im Originalmanuskript – also dem Manuskript mit der Auswahl, die Frisch selbst aus seinem Tagebuch zur Publikation getroffen hatte – betrifft gleich den ersten Satz des Textes. Frisch hatte geschrieben: „1966. / Frage beim Schneiden der Fingernägel: wie lang (in Metern oder Zentimetern) werden die noch wachsen? – ob ein Tage-

26 Vgl. dazu Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: C. H. Beck 2000, S. 87-102.

buch anzufangen sich noch lohnt.“<sup>27</sup> Johnson fand diese Passage „vordringlich kokett“, denn die „Berechtigung zu einem öffentlichen Tagebuch leitet sich weniger her aus der mutmasslichen Lebensdauer des Verfassers, sondern aus der Qualität des Lebens, das er uns vorführen will“, und deshalb müsse Frisch „ohne Umwege auf einen Anfang zu“ gehen.<sup>28</sup> Frisch stimmte dieser Streichung zu, so daß der Drucktext ohne den Umweg über die Referenz auf den Körper des Schreibenden mit einem der zahlreichen von Frisch selbst verfaßten Fragebögen einsetzt, die den Leser in einen Dialog mit deren Autor verwickeln, indem sie ihn über die fehlenden Antworten auf dessen Spielregeln verpflichten: Fragen wie „Wissen Sie in der Regel, was Sie hoffen?“<sup>29</sup> zielen darauf ab, den Lektürevorgang auf die Logik eines Textgefüges einzuschwören, in dem das ‚in der Regel‘ – etwa in der konventionellen Memorialliteratur – praktizierte und entsprechend vom Leser im vorliegenden Text erhoffte Leben-Schreiben zur Negativfolie einer virtuell ergebnisoffenen Rezeptionsstrategie wird.

Damit führt der erste Fragebogen in das Widerspruchsgefüge eines Verfahrens ein, dessen eigene Regelmäßigkeit auf der Deregulierung vorausgesetzter Wahrnehmungshorizonte aufruht: Es ist regelhaft, insofern es den Dialog zwischen Text und Leser ausdrücklich und programmatisch zum Formprinzip der Lektüre erhebt; es dereguliert, indem es die Konventionen memorialen Schreibens in wenigen genuin tagebuchartigen Einträgen nur anzitiert, um ihre Verabschiedung desto betonter als Anliegen der eigenen Schreibpraxis hervortreten zu lassen. Was daraus entsteht, ist dann keine Geschichte, sondern ein Text von unverkennbarer Ähnlichkeit mit dem Dossier aus *Biografie: Ein Spiel*: Fiktive oder doch anonymisierte Gesprächsprotokolle, Zeitungs-, Buch- und Vortragsexzerpte, traktatartige Ausführungen zur ‚Vereinigung Freitod‘ und Notizen zu einem Handbuch für deren Mitglieder, und erzählende Passagen, die Werkentwürfe sein können, aber nicht müssen, steigern die im *Tagebuch 1946-49* entwickelte textuelle Mosaiktechnik zu einer Collage aus Alteritätssignalen, die, wie die Schriftstücke in Kürmanns Lebensspiel, die Funktion erfüllen, die entpoetisierte Grundkonsistenz spätmoderner Schriftkultur als eine Kultur des dem Schreiben *a priori* immanenten Freitods auszustellen.

Unter der Zwischenüberschrift „Das Stück“ verzeichnet das gedruckte Tagebuch vom Frühjahr 1967 dann eine erste längere Passage zu *Biografie: Ein Spiel*. „[U]n wahr“, so heißt es hier, sei jede Fabel, „die den Eindruck zu erwecken sucht, daß sie nur so und nicht anders habe verlaufen können“; das eigentlich Unerträgliche aber sei, daß die darin manifeste „Dramaturgie der Fügung“ aus dem „klassischen Erbe“ der Literatur längst in das Leben umgeschlagen sei: „im Grunde erwartet man immer, es komme einmal die klassische Situation, wo meine Entscheidung schlechterdings in Schicksal mündet,

27 Eberhard Fahlke (Hrsg.), *Max Frisch – Uwe Johnson. Briefwechsel 1964–1983*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 246.

28 Ebd.

29 Max Frisch, *Tagebuch 1966–1971*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 179.

und sie kommt nicht.“<sup>30</sup> Um das Leben wieder zu sich zu führen, bedürfe es deshalb der Inszenierungen, die das Paradigma der „Fügung“ radikal subvertieren: „So bleibt, damit eine Geschichte trotz ihrer Zufälligkeit überzeugt, nur eine Dramaturgie, die eben die Zufälligkeit akzentuiert“<sup>31</sup> – eine Dramaturgie, die, so der in ungewöhnlich enger Folge nur wenig mehr als eine Seite später und ebenfalls unter dem Titel „Das Stück“ angeschlossene zweite Abschnitt dazu, das „Imitier-Theater“ zugunsten jener Privilegien des Spiels ausschließt, die das Leben gerade nicht zu bieten hat: „Leben [...] duldet keine Variante. Das Spiel gestattet sie.“<sup>32</sup> Was hier verhandelt wird, ist nicht so sehr ‚das Stück‘ *Biografie: Ein Spiel* als vielmehr das Spiel, mit dem Frisch sich in seinem Tagebuch als Autor seiner Biografie erfindet, das Spiel mit Text-Stücken, deren Montage jeden Verdacht auf eine Dramaturgie der Fügung entkräften soll, indem sie gegen das ‚Imitier-Theater‘ des in sich geschlossenen Erzählflusses mit seinen teleologischen Implikationen und seinem bildlichen Komplement, der in sich geschlossenen Textoberfläche, ‚eben die Zufälligkeit akzentuiert‘ – und dabei permanent von der Tatsache eingeholt wird, daß auch eine solche Montage den linearen Verlauf des Textes in der Zeit bestenfalls als den ultimativen Zufall ausstellen, nicht aber selbst außer Kraft setzen kann, weil sie selbst diesem Verlaufszwang unterliegt.

Ein auf Johnsons Betreiben ebenfalls gestrichener Manuskriptpassus zu *Biografie: Ein Spiel* verdeutlicht dieses Problem. Er lautet: „Komödie in der ersten Fassung fertig. BIOGRAPHIE: EIN SPIEL. Wir lassen eine Bocchia-Bahn erstellen. Zwei Arbeiter aus dem Dorf. Wenn einmal nichts zu ergänzen ist, wird das Haus mir fremd.“<sup>33</sup> Was hier sichtlich als scharfer Kontrast zwischen zwei allein durch ihr zufälliges Zusammentreffen in der Zeit verbundenen, in sich einander fremden Geschehnissen in Szene gesetzt wird, gewinnt in seiner Abfolge – unwillkürlich? – die Sinnhaftigkeit einer Selbstdeutung: Deutet die Konfiguration aus dem eben geschriebenen Text als ‚erster Fassung‘ und der Feststellung, daß, ‚wenn einmal nichts zu ergänzen ist‘, das ‚Haus‘ dem Bauherren fremd werde, auf die – literarhistorisch als Topos eingeführte – Affinität von Text und Haus, so erlaubt das gelenkstellenhaft zwischen beiden positionierte Motiv des Bocchia-Spiels eine Lektüre dieser Passage, derzufolge die Arbeit am Text und diejenige am Haus beide dem Prinzip des Spiels um der Variante willen gehorchen.

So ist denn auch das, was Frisch im Herbst 1967 zur Aufführung in Zürich freigibt, noch immer eine vorläufige Fassung der Komödie. Wieder billigt Frisch dazu später eine von Johnson vorgeschlagene Streichung, diesmal die einer Notiz über die Probleme, die sich aus dem unfertigen Charakter des Stückes ergeben: „Krach mit Regisseur Rudolf Noelte, der alle politischen Aspekte eli-

30 Ebd., S. 87.

31 Ebd., S. 87 f.

32 Ebd., S. 89 f.

33 Max Frisch – Uwe Johnson. *Briefwechsel 1964–1983* (Anm. 27), S. 290.

minierte und jedesmal mit Abreise droht, wenn der Autor sich nicht fügt. Ich ziehe mein Stück zurück.“<sup>34</sup> Noelte versucht daraufhin, eine Mitautorschaft an *Biografie: Ein Spiel* einzuklagen. Er scheitert damit zwar in letzter Instanz, aber noch die Formulierung, mit der Frisch in der gestrichenen Notiz von dem ‚Krach‘ berichtet, dokumentiert die prekäre Position dessen, der dem Revisionspiel der Komödie den metaleptischen Sprung in die Realität der Theaterproduktion gestattet hat: Da ist ‚der Autor‘ als eine Instanz, die vom Schreibspiel der Komödie entmächtigt, durch die Eingriffe des Regisseurs in das Geschriebene gegen seinen Willen wieder eingesetzt wird, und da ist das ‚Ich‘, das sich in demselben Satz, in dem es seine Distanz zur Figur ‚Autor‘ markiert, dessen Privilegien faktisch aneignet, indem es das Schreibspiel als ‚mein‘ Stück zurückzieht.

Als die Aufführung schließlich stattfindet, berichtet das Manuskript des Tagebuchs lakonisch: „Uraufführung im Schauspielhaus Zürich (Regie Lindtberg), gleichzeitig in den Kammerspielen München (Regie Everding), im Schauspielhaus Frankfurt (Regie Buckwitz), im Düsseldorfer Schauspielhaus (Regie Dudec).“<sup>35</sup> Wieder empfiehlt Johnson die Streichung: „Deleatur, si possibile. Es ist eine reine Erfolgsmeldung. Jeder wird Ihnen den Erfolg gönnen, jedoch von der völligen Abwesenheit einer Reflexion befremdet sein.“<sup>36</sup> Diesmal aber folgt Frisch Johnsons Rat nur bedingt. Seine Überarbeitung für den Druck verdichtet die Selbstdeutungsaspekte der beiden zuvor gestrichenen Abschnitte über die Boccia-Bahn und den Auseinanderfall von Ich und Autor zu einer Reflexion, die Johnson vielleicht wieder als ‚vordringlich kokett‘ moniert hätte: „Stück aufgeführt, BIOGRAFIE: EIN SPIEL, mit vierfachem Sieg der Bühne (Zürich, München, Frankfurt, Düsseldorf) über den Autor; er bestreitet die Fatalität, die Bühne bestätigt sie – spielend.“<sup>37</sup> Wie früher das Motiv des Wett-

34 Ebd., S. 294.

35 Ebd., S. 297.

36 Ebd.

37 Max Frisch, *Tagebuch 1966–1971* (Anm. 29), S. 111. – Die Frage, ob und inwieweit das Stück, an den Intentionen seines Autors gemessen, als gelungen zu bezeichnen sei, ist zumeist ablehnend beantwortet worden. Frisch sei, so bemerkt Jürgen Schröder, unter anderem mit *Biografie: Ein Spiel* an die Grenze „virtuoser Impotenz“ gestoßen („Spiel mit dem Lebenslauf“, in: Gerhard Neumann, Jürgen Schröder, Manfred Karnick (Hrsg.), *Dürrenmatt, Frisch, Weiss*, München: Fink 1969, S. 78–96, hier S. 92). Während auch Klaus Müller-Salget noch kürzlich vor dem Hintergrund von Frischs kritischer Auseinandersetzung mit der ‚Dramaturgie der Fügung‘ das Stück als im Sinne eines Experiments auf die ‚Dramaturgie des Zufalls‘ „gescheitert“ bezeichnet hat („Max Frisch“, in: Alo Allkemper und Norbert Otto Eke (Hrsg.), *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Erich Schmidt 2000, S. 334–354, hier S. 352), ist Dietrich Weber bereits 1983 in Anknüpfung an die hier zitierten Zeilen eine so sensible wie differenzierte Einschätzung des Problems gelungen: „Sich auf die Frage einzulassen, woran es liegen mag, daß sich seine [Frischs] Intentionen nicht durchgesetzt haben, heißt der Herausforderung beinahe schon ausweichen. Jedenfalls dann, wenn man dazu, wie es vielfach geschehen ist, von den erklärten Intentionen des Autors ausgeht und das Stück im Vergleich damit als nur zögerliche Einlösung verheißungsvollerer Versprechungen beurteilt; denn dadurch wird der Intention schon die ganze Wahrheit zugesprochen, und dem Stück bleibt bestenfalls die halbe. / Sich der Herausforderung zu stellen, meine ich, müßte heißen, das Stück zusammen mit den Bemerkungen des Autors ganz

kampfspiels Boccia, impliziert hier der Begriff ‚Sieg‘ eine Konkurrenzsituation zwischen verschiedenen Parteien, deren Ausgang bis zum Austrag des Spiels ungewiß scheint, und wie in dem Konflikt mit dem ersten Züricher Regisseur trägt der Ort dessen, der dabei in die Defensive gedrängt wird, den Namen ‚Autor‘. Diesmal aber bleibt die Stelle des ‚Ich‘ leer – und verweist damit umso unübersehbarer darauf, daß ‚Ich‘ seinen Platz dort hat, wo der Schwindel, wie hier der Report vom scheinbaren Scheitern des Autors an der Bühne, faktisch eine poetologische Erfolgsmeldung ist. Wenn es der Bühne gelingt, den Autor als Maßstab der Spielintention zu demontieren, dann entsteht genau das Paradoxon, das Frischs biografische Spiele in seinem Tagebuch zur Reinschrift bringen: die Figur einer Schreibszene, die, indem sie die abschließende Konstruktion eines ‚Ichs‘ verweigert, das Spiel der Konstruktion zu sich selbst bringt – in einen Raum zwischen der Kybernetik des Mediums Schrift und der textuellen Realisierung der von ihr ermöglichten Varianten, an ‚ein Pult, das nicht zum Zimmer gehört‘.

---

prinzipiell daraufhin zu befragen, wo das Wahre oder Falsche liegt: ob und wo im Stück und ob und wo in der Intention.“ (Dietrich Weber, „Zweifel am Zweifel. Zu Frischs *Biografie: Ein Spiel*“, Anm. 6, S. 382.)