

**André Gide und Deutschland /  
André Gide et l'Allemagne**

Herausgegeben von Hans T. Siepe und Raimund Theis

Droste Verlag Düsseldorf 1992

Maria Moog-Grünewald (Bonn)

### Absolute Prosa?

#### Anmerkungen zu Carl Einstein und André Gide

Ausgang der "Anmerkungen zu André Gide und Carl Einstein" ist eine Widmung: "Für André Gide - Geschrieben 1906/9" lautet die Vorauszeile des 1912 erstmals im Druck erschienenen 'Romans' *Bebuquin* von Einstein. Gottfried Benn scheint für Einsteins Hommage an Gide eine Erklärung zu geben, wenn er in seiner autobiographischen Schrift *Doppelleben* im fünften, "Literarisches" betitelten Kapitel unter dem Begriff "Absolute Prosa" anmerkt:<sup>1</sup>

Ich habe (dem) Thema der absoluten Prosa manche Studie in meinen Essays gewidmet. Ich fand die ersten Spuren bei Pascal, der von Schönheit schaffen spricht durch Abstand, Rhythmus und Tonfall, "durch Wiederkehr von Vokal und Konsonant" - die Schwingungszahl der Schönheit", sagt er und: "Vollkommenheit durch die Anordnung von Worten". Dann wurde diese Lage durch Flaubert berühmt, den der Anblick einiger Säulen der Akropolis ahnen ließ, "was mit der Anordnung von Sätzen, Worten, Vokalen an unvergänglicher Schönheit erreichbar wäre", in Wahrheit nämlich glaubte er nicht, daß es in der Kunst ein Äußeres gibt. Aus der modernen Literatur nenne ich Carl Einstein mit seinem Roman "Bebuquin" (1912) und Gide mit "Paludes". Ihnen schwebte offenbar etwas Ähnliches vor: die Möglichkeit nämlich von geordneten Worten und Sätzen als Kunst, als Kunst an sich.

Als Exempel eigener Feder nennt Benn den *Roman des Phänotyp*, eine - wie er erläutert - "Folge von sachlich und psychologisch nicht verbundenen Suiten" (ebd.). Gides *Paludes*, Einsteins *Bebuquin*, Benns *Roman des Phänotyp* als Paradigmen für das Phänomen der «absoluten Prosa» in Anspruch zu nehmen, ist in der Folge fast zu einem Fußnoten-Topos der Einstein- und Benn-Kritik<sup>2</sup> geworden; in der Gide-Kritik sucht man Analoges vergebens. Gides Prosa als «absolut» zu kennzeichnen, würde dem Gide-Kritiker nicht so leicht beifallen, und die vornehmlich germanistischen Erörterungen «absoluter Prosa» mit Blick auf Einstein und Benn bleiben ohne Rücksicht auf Gide. Man könnte also Benns reihende Parallelisierung so offensichtlich unterschiedlicher Autoren und Schreibweisen als Mißverständnis abtun und auf sich beruhen lassen. Man kann sie aber auch als Herausforderung annehmen

- zur erneuten Reflexion dessen, was absolute Prosa sei im Sinne Carl Einsteins und - in seiner Nachfolge - Gottfried Benns;
- zur Beantwortung der Frage, ob und wie das theoretische Projekt «absolute Prosa» von Einstein und Gide in die schriftstellerische Praxis umgesetzt werden konnte;
- in der Absicht und mit dem Ergebnis, am Beispiel Gide - Einstein im Mittel der «absoluten Prosa» auf einen - wie ich meine - grundlegenden Wesensunterschied literarischer Moderne in Frankreich und Deutschland aufmerksam zu machen.

Was «absolute Prosa» sei, hat Carl Einstein bereits 1910 unter anderem in seinen Anmerkungen über das Buch *Vathek* von William Beckford formuliert.<sup>3</sup> Der Begriff «absolute Prosa» wird an keiner Stelle verwendet, und doch wird die Sache eindringlich und konzis zur Vorstellung gebracht. *Vathek* - so Einstein - ist "ein Buch der artistischen Imagination, der Willkür", "ein Kunstmärchen", dessen Wirklichkeit "ästhetisch wahr ist im Sinne des ornamentalen bildhaften Zusammenhangs". Eine eigene, ästhetische Wirklichkeit hat statt, losgelöst von jeglicher äußeren Realität und Empirie, doch in strenger

Verfolgung des selbstgesetzten Gesetzes: "Wir finden im *Vathek* einen stilisierenden Rationalismus, dem das Organische fremd ist. Seine Wasserfälle, Sonne und Mond, Berge und Wälder sind streng modellierte objets d'art voll mathematischer Funktion." Die Ausweisung alles Organischen aus der Kunst, ja die Gleichsetzung des Kunsthaften mit dem Anorganischen selbst und schließlich die Forderung mathematischer Funktionalität sind Topoi der Poetik von Novalis bis Valéry und darüber hinaus. Einstein kennt diesen Traditionsstrang und weist selbst daraufhin, wenn er weiterhin schreibt:

Vathek eröffnet die Reihe der Bücher, welche uns die Erkenntnis und Zucht der reinen Kunst spendeten, diese in das Gebiet der abgeschlossenen Imagination verwies, und ihr die Kraft eines in sich vollendeten Organismus verlieh. (...) Als wertvollste neuere Oeuvres dieser Klasse bezeichne ich: Mallarmé, Hérodias; Beardsly, Under the Hill; Baudelaire; z. B. Harmonies.

Bei Gelegenheit eines nochmaligen Abdrucks des Artikels im Jahre 1916<sup>4</sup> nennt Einstein als weitere Beispiele Flauberts *Hérodias*, Swinburnes Balladen, seinen eigenen 'Roman' *Bebuquin* und stellt sich somit selbst in eben diese Tradition der «reinen Kunst». Als deren Ahnherrn *Vathek* zu reklamieren, ist allerdings kein privater Einfall des im übrigen recht ingeniosen Einstein: Byron, Keats, Swinburne, Poe und Wilde, vermutlich Baudelaire und Huysmans, sodann Flaubert, Gide, Valéry und schließlich Mallarmé haben Beckfords *Vathek* gekannt und in höchstem Maße geschätzt, wenn nicht gar zum Vorbild eigener Dichtung erklärt.<sup>5</sup> Und es war bekanntlich Mallarmé, der die Erzählung 1876, fast hundert Jahre nach ihrer Entstehung, einem weiteren Publikumskreis zur Kenntnis gebracht und in einer *Préface* so folgenreich charakterisiert hatte als "un des jeux les plus fiers de la naissante imagination moderne".<sup>6</sup>

Einsteins Anmerkungen zu *Vathek* verleugnen nicht die genaue Kenntnis der Mallarméschen *Préface*: Es gibt Übereinstimmungen in der Analyse und Wertung der Beckfordschen Erzählung bis in einzelne sprachliche Wendungen hinein. Auch verfügen Einsteins Anmerkungen zu *Vathek* über jene sprachliche Prägnanz und gedankliche Dichte, die Mallarmés poetische und ästhetische Schriften kennzeichnen. Doch Einstein geht weiter: Seine Anmerkungen zu *Vathek* beschränken sich nicht wie Mallarmés *Préface* auf ein Elogium des Kunstwerks als Produkt der Einbildungskraft; sie suchen im Mittel des Beckfordschen Kunstmärchens eine - wenngleich vorerst rudimentäre - Poetik der Form zu formulieren. Zum Erweis sei eine weitere Passage aus Einsteins *Vathek*-Anmerkungen angeführt:<sup>7</sup>

Diese Künstler (i. e. die oben genannten) erinnerten uns seit langer Zeit wieder der rhythmischen Anschauungskraft, der stilisierten Sinne, der Bildhaftigkeit des Kunstwerks und seiner konstruktiven Art. Sie zeigten (...), daß ein Werk unreal und dicht wie ein Kreis sein muß, die Bilder auseinander hervorgehen im gestuften Wechsel der symbolisierten Organe. (...) Diese Künstler zeigten den nützlichen Gebrauch objektiver Kunstmittel (...). (Sie) stellten das Gesetzmäßige der Kunst, Technik und Form wirksam dem zerfließenden Individualismus (...) und der Kunst als Ausdruck entgegen.

Und:

Eines ihrer Gesetze: man gebe konzentrierte Resultate - keine Wege. Ein rein ästhetischer Platonismus.<sup>8</sup>

Daß es berechtigt ist, diese Ausführungen als Definitionen des «Absoluten» bzw. «absoluter Dichtung» in Anspruch zu nehmen, erweist ein *Über Paul Claudel* betitelter Essay aus dem Jahre 1913,<sup>9</sup> der sich ausdrücklich mit Begriff und Sache des «Absoluten»

am Beispiel Mallarmé und Claudel auseinandersetzt und dabei zentrale Formulierungen aus den Anmerkungen zu *Vathek* in Variation aufnimmt. Allerdings gewinnt Einstein im Essay *Über Paul Claudel* entsprechend den beiden dort erörterten, so differenten Dichtern eine Differenzierung des «Absoluten», die im *Vathek*-Artikel bereits anklingt und die uns im folgenden interessieren wird.

Einstein setzt mit Mallarmé ein und bezeichnet diesen als "unermüdlichen Sucher des distinguierten Absolutums, eines engen Traums". Nach seiner Lehre sei "nicht ein Objekt, sondern die rein sprachliche Empfindung des Traums, des Imaginären (...) Gegenstand des Dichterischen". "Die Sprache" - so weiter Einstein in Anlehnung an Mallarmé - "ist das ganze Gedicht; sie trägt den Traum, der spezifisch in der Sprache deutbar sein muß. Der Traum ist Einordnung der Bilder (imagination), die auseinander hervorgehen, nicht nach logischen Bedingungen, sondern der Tonverwandtschaft (!) nach, dieser 'alten Kraft'." - Man erkennt leicht: Der *Über Paul Claudel* betitelte Essay ist - zumindest was dessen ersten Teil angeht - Fortsetzung und Weiterführung der Reflexionen über «absolute Sprache» und «absolute Dichtung». Das gilt insbesondere für die Feststellung, daß die Kunst der "Neuen" ohne reales Objekt ist, d. h. gänzlich unallegorisch und unsymbolisch, daß sie autonome Formen schafft, denen autonome Gebilde entsprechen. Das gilt darüber hinaus für die treffende Charakteristik der Mallarméschen Poetik: Mallarmé - so Einstein mit Blick auf den seinerzeit noch nicht veröffentlichten *Coup de Dés* - "Mallarmé suchte den schwierigen Punkt, wo die Sprache sich durch das Fixiertsein allein rechtfertigen kann, durch den Gegensatz des geschriebenen Schwarz und des unerschlossenen Weiß des Papiers". Das offenkundige Verständnis, mit dem Einstein das Phänomen «absoluter Dichtung» im Sinne Mallarmés, aber auch Baudelaire, Verlaine und anderer beschreibt, sowie die Hochschätzung, die er Mallarmé als dem herausragendsten Repräsentanten der oben näher definierten «absoluten Prosa» entgegenbringt, sollten allerdings nicht blind machen für höchst bedeutsame Einschränkungen und Vorbehalte. An entscheidender und allmählich zu Claudel überleitender Stelle bemerkt Einstein:<sup>10</sup>

Aber Mallarmé war im Grund nicht nur Fanatiker des Absoluten, er war Dandy und originell und ging von der Lehre des Spleens aus, dieser Quelle jeder reinlichen unromantischen Phantastik. Er gewinnt sein Imaginäres, die Umsetzung merkwürdigerweise aus dem impressionistischen Moment der sensibilité; trotz aller Parnassiens war er durchaus Impressionist und originell, identifizierte das Absolute mit dem Seltenen. Also eine Individualitätsstrebung.

Was Einstein an Mallarmé im wahrsten Sinne 'aussetzt', ist das Moment der Individuation. Deren künstlerische Merkmale sind Originalität, Seltenheit, «reinliche unromantische Phantastik» - ästhetische Prinzipien, die ihre philosophischen Analoga im Cartesischen Rationalismus und englischen Sensualismus zugleich haben und die die moderne Poetik von Poe bis Valéry und darüber hinaus kennzeichnen. Einstein kennt diese Zusammenhänge: Darauf weist - neben anderem - die so eigensinnige Wendung des "impressionistischen Moments der sensibilité" hin. Doch er hält - um noch einmal mit seinen eigenen Worten zu sprechen - "die Gewinnung des Imaginären aus dem impressionistischen Moment der sensibilité" letztlich für defizient in ihrer subjektiven Partikularität. Mehr noch: Einstein verdächtigt die solcherart gewonnene Kunst der Artifizialität, unterstellt ihr Surrogatbedürftigkeit.<sup>11</sup>

(...) zumal das Künstliche nicht selbständig ist, sondern irgendwie noch verneint und opponiert; für das Absolute mochte das Seltene gelten, das neben dem Néant, dem Leeren mühselig wächst. Man erinnere

sich Mallarmés Angst vor le vide, der weißen mystischen Sterilität, die bereits bei den Ahnen Beckford, Poe und Baudelaire anhebt.

Man erkennt leicht: Einstein erörtert das Phänomen des «Absoluten» nicht ausschließlich formal-poetologisch, sondern zugleich ontologisch. In der ontologischen Kernfrage aber unterscheidet sich Einstein grundsätzlich von Mallarmé. Die Differenz wird dort deutlich, wo Einstein unausdrücklich von Mallarmé und dessen Ahnen überleitet zu Paul Claudel und in Zusammenfassung des über Mallarmé Gesagten zunächst schreibt:<sup>12</sup>

Wir stellen fest: dem eigentlich Dichterischen entsprechen autonome, gleichsam transzendente Gebilde als Gegenstand, d. h. solche, die eine anekdotische, zu beschreibende Welt übertreffen, die als "Stoff" schon Schöpfung und Traum sind. Diese Gebilde stellen die Elemente unserer geistigen Existenz dar, sie garantieren uns die Dauer des geistigen Prozesses.

Und er fährt fort - mit Blick auf Claudel:

Gewisse geistige Gebilde gehen aus dem Religiösen hervor (...) Hier sind geordnete Elemente gegeben, die von Beginn an imagination sind, jedoch nicht im Sinne einer Einbildung (fantaisie), sondern einer geistigen Wirklichkeit, von Funktion und Kraft.

Einstein anerkennt demnach das «Absolute» der modernen Dichtung, verstanden als Ent-Bindung der kausal-empirischen Erfahrungswelt, als Loslösung der Sprache von ihrer üblichen Abbildungs- und Ausdrucksfunktion. Doch er verwirft dessen ontische Conditio, das NICHTS, und postuliert stattdessen einen Garanten des «Absoluten» in Gestalt des «Religiösen». Erhellend dazu ein Fragment aus dem *Berliner Nachlaß*, das in die Jahre 1905/06 zu datieren ist:

Wie kann man von Kunst als Elementarem ausgehen - wo diese doch ein Correlat des Religiösen und erst hierin elementar begründet ist.

Das «Religiöse» als das Elementare, Unabgeleitete und damit Ewige widerspricht dem Spezifischen, Einzelnen, Distinguierten. Es ist zuhanden als "der weiteste Ausdruck einer seelischen Vergemeinsamung"<sup>13</sup> und bietet den Grund für "die Leugnung der Notwendigkeit und hiermit der Weltformen".<sup>14</sup> Es gewährleistet das «Absolute» nicht als Diktat kalkulierender Phantasie, sondern als Ausdruck unmittelbaren Erkennens und schöpferischen Umsetzens. An anderer Stelle, doch in gleichem Zusammenhang spricht Einstein von der "Lehre, die (...) gleichsam vor dem einzelnen Spieler bestehen"<sup>15</sup> muß; sie hat - wie das «Absolute»- ihr Analogon im GESETZ, das Einstein in einem gleichnamigen Artikel definiert als die "transzendente Voraussetzung der Daseinsbildung und Ausdruck des Wollens, das mit dem spontanen Sollen identisch ist".<sup>16</sup>

Die wenigen Zitate sowie die äußerst knappe Auseinandersetzung mit diesen komplexen poetologischen wie erkenntnistheoretischen Problemen müssen hier genügen im Sinne der Pars pro toto und zur Demonstration der entscheidenden Differenz in der Bestimmung des «Absoluten»: Einstein sucht eine Letztbegründung der produktiven Subjektivität in einem vorsektiven Sein; hierin wird ihm Bann folgen; im ganzen ist dies auch ein Merkmal des deutschen Expressionismus. Im Gegensatz dazu sucht Mallarmé das Nichts aus der reinen Subjektivität heraus produktiv zu ontologisieren - in der reinen Sprache, der absoluten Poesie.

Mit den Worten Einsteins und am Beispiel Mallarmé - Claudel:<sup>17</sup>

Mallarmé war in gewissem Sinn orthodox. Allein galt seine Gläubigkeit einem indifferenten Néant; er war orthodox, da sein Glaube kein Objekt besaß.

Anders Claudel (...) Gegenstand (seiner) Dichtung ist (...) das Metaphysische. Sein Drama bedeutet nichts anderes als Vermittlung des Letzten, das ist Ritus, Opfer, Wunder und Lehre.

Dem "Wunder" Ausdruck zu geben, den Ausdruck zum "Wunder" zu machen, hat Einstein *Bebuquin* konzipiert, ein Erstlingswerk und ohne Zweifel das herausragende unter seinen Prosaschriften. Der ursprüngliche, daher originale Titel ist von größerem Aufschluß: *Die Dilettanten des Wunders oder die billige Erstarrnis*.<sup>18</sup> Der Satz "Ich suche das Wunder" ist - in seinen Variationen - Leitmotiv und Thema des knapp fünfzigseitigen Textes, und er meint die Suche nach dem «Absoluten», im ästhetischen wie ethischen Sinne. Was Einstein bewogen haben könnte, diesen Text André Gide zuzueignen, läßt sich nur mehr mit gebotener Vorsicht erschließen. Es dürfte zunächst der Bruch mit allen künstlerischen und moralischen Konventionen sein, wobei - und dies ist kein geringer Unterschied - Einstein diesen Bruch eher höhrend, Gide ironisierend vollzieht. Wie Gide rechnet Einstein mit bestimmten zeitgenössischen Literatenschulen und ihren symbolistischen, ästhetizistischen, naturalistischen, neuromantischen Ansprüchen ab; diese werden evoziert, parodiert, persifliert: Kant und der deutsche Idealismus, Schopenhauer, Nietzsche, Dante und der Tod, philosophische und erkenntnispsychologische Positionen, insbesondere die Georg Simmels und Ernst Machs, werden zitiert und bilden Text; und das heißt in aller Kürze: *Bebuquin* ist wie *Paludes* oder *Les Nourritures terrestres* auch ein Ort der philosophischen und ästhetischen Reflexion - im übertragenen wie konkreten Sinne. In ihm spiegeln sich die Prozesse und Krisen politischer, sozialer und artistischer Natur des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts - als Thema wie als Form. Zum Beispiel sei eine Passage aus dem vierten Kapitel in Verkürzung zitiert; die Figur Nebukadnezar Böhm spricht zu *Bebuquin*:<sup>19</sup>

Es ist anständig und läßt Sie in gutem Licht erscheinen, wie Sie sich mit Todesverachtung um das Logische bemühen. Aber leider dürfen Sie keinen Erfolg haben, da Sie nur eine Logik und ein Nicht-logisches annehmen. Es gibt viele Logiken (...) in uns, welche sich bekämpfen, und aus deren Kampf das Alogische hervorgeht. Lassen Sie sich nicht von einigen mangelhaften Philosophen täuschen, die fortwährend von der Einheit schwatzen und den Beziehungen aller Teile aufeinander, ihrem Verknüpftsein zu einem Ganzen. (...) Alles unverschämte Einbiegen auf eine Einheit appelliert nur an die Faulheit der Mitmenschen. (...) Was Ihnen (...) fehlt, ist das Wunder. Merken Sie jetzt, warum Sie von allen Sachen und Dingen abgleiten? Sie sind ein Phantast mit unzureichenden Mitteln. (...) Sie sind Phantast, weil Sie nicht genügen können. (...) Phantasten sind Leute, die nicht mit einem Dreieck zuende kommen. Man soll nicht sagen, daß sie Symbolisten sind. Aber in Gottes Namen, Ihnen ist dieser Dilettantismus nötig. (...) Mit der Unendlichkeit zu arbeiten, ist purer Dilettantismus. (...) Alle Unendlichkeitsrederei kommt von ungeformter arbeitsloser Seelenenergie. Es ist der Ausdruck der potentiellen Energie, also eine Sache des kräftigen Nichtkönnens.

Diese und ähnliche Passagen könnten eine Vergleichung bspw. mit dem Kapitel "Le banquet" aus *Paludes* nahelegen und den 'Inepties', die die Literaten dort verlautbaren. Doch es ist unzulässig, einzelne Passagen der beiden Werke zueinander in Bezug zu setzen, da beide je als geschlossene konzipiert sind. Die Konzeption verbietet gar das Zitat, das anstelle des Ganzen einen Teil präsentiert und damit die Geschlossenheit unzulässig aufbricht. Daran gemahnt die Bemerkung des Erzählers in *Paludes* in Hinsicht der "raisons d'être d'un poème":<sup>20</sup>

Un livre ... mais un livre, Hubert, est clos, plein, lisse, comme un oeuf. On n'y saurait faire entrer rien; pas une épingle, que par force, et sa forme en serait brisée.

- Alors ton oeuf est plein? reprit Hubert.
- Mais, cher ami, criai-je, les oeufs ne se remplissent pas: les oeufs naissent pleins ... D'ailleurs ça y est déjà dans Paludes ...

Nichts anderes meint Einstein, wenn er fordert, "daß ein Werk unreal und dicht wie ein Kreis sein muß", dessen spezifische Wirklichkeit sodann "ästhetisch wahr ist im Sinne des ornamentalen bildhaften Zusammenhangs". Und das bedeutet - nebenbei - auch den Verzicht auf Handlung, Psychologie, Kausalität. Die Gemeinsamkeiten zwischen Einstein und Gide liegen folglich im künstlerischen Programm, in der Verweigerung überkommener Erzählhaltungen und Darstellungsweisen und in der Forderung eines eigengesetzlichen, eines «absoluten» Kunstwerks. In der ästhetischen Formulierung dieser Eigengesetzlichkeit, in der künstlerischen Organisation des «Absoluten» unterscheiden sich Einstein und Gide jedoch wesensmäßig. Das liegt - um es vorwegzunehmen - an der differenten Einschätzung des modernen Subjektivismus. Beide halten ihn für eine Fiktion; doch während Einstein im modernen Subjektivismus ein Partikulares sieht, das "sich neuen höheren Bestimmungen unterordnen und anders sich auswirken"<sup>21</sup> müsse, entlarvt Gide den Subjektivismus als Fiktion in der Fiktion selbst. Die Folgen dieses grundsätzlichen Unterschieds für die künstlerische Darstellung, Wirkung und Voraussetzung des «Absoluten» sollen an den in Frage stehenden Werken *Bebuquin* und *Paludes* knapp aufgezeigt werden.

Der *Bebuquin*-Roman ist ein rein reflexiver Text. In scheinbar unverbunden nebeneinandergesetzten, doch höchst komplex ineinander verschachtelten Monologen, Überleitungen, Darlegungen werden im Mittel der Figuren Bebuquin, Nebukadnezar Böhm, Euphemia, Heinrich Lippenknabe und anderen Bewußtseins- und Urteilsprozesse aufgezeichnet. Die Konfiguration der Personen ist Abbild der Konfiguration der Textpassagen, die man am genauesten als eine Art Ineinanderspiegelung bezeichnen möchte. Und das heißt: Jede Passage ist in Sprache, Bild und Thema idealiter Wiederaufnahme, Verweis, Fortführung, Wiederlegung, kurz Reflex aller übrigen Textpassagen. Dasselbe gilt für die Figuren: Bebuquin ist aufgefächert in Böhm, Giorgio, Lippenknabe, Euphemia... Die durchgehende Spiegelmetaphorik des "Romans" gewinnt Gestaltung durch den "Roman" selbst.

In dieser die Eigentümlichkeiten des Textes durchaus erfassenden, doch allgemeinen Beschreibung böte sich eine Parallelisierung mit *Paludes* an. Sind der Autor von *Paludes*, der Erzähler in und von *Paludes* und schließlich Tityre nicht eine Persona in dreien - ungezählt die übrigen Figuranten, die sich - wie *Paludes*, jener "récit spéculaire"<sup>22</sup> - ineinander spiegeln? Und ist etwa nicht *Paludes* eine einzige Abfolge poetologischer Reflexion? Wenn Einstein seinen Begriff des «Absoluten» insbesondere in der Auseinandersetzung mit Mallarmé gewonnen hat, so war ihm Gides *Paludes* zweifelsohne Modell für dessen narrative Umsetzung. Doch während Gide eine höchst komplizierte Variante des Verfahrens der «mise en abyme» anwendet, sucht Einstein literarisch eine Technik umzusetzen, die zeitgleich mit der Entstehung des *Bebuquin* die sog. kubistische Malerei praktiziert: Die Diskontinuität der Sinneseindrücke, der Empfindungen in der Simultaneität der Darstellung «aufzuheben». Dabei wird die Diskontinuität selbst zum organisierenden Prinzip, das im Malerischen die Komposition der Farben und Flächen, im Literarischen die Anordnung und Folge der Wörter und Textpassagen bestimmt. Paradigma par excellence sind die Eingangssätze des ersten Kapitels des *Bebuquin*-Textes:<sup>23</sup>

Die Scherben eines gläsernen, gelben Lampions klrirten auf die Stimme eines Frauenzimmers: "Wollen Sie den Geist Ihrer Mutter sehen?" Das haltlose Licht tropfte auf die zartmarkierte Glatze eines jungen Mannes, der ängstlich abbog, um allen Überlegungen über die Zusammensetzung seiner Person vorzubeugen. Er wandte sich ab von der Bude der verzerrenden Spiegel, die mehr zu Betrachtungen anregen als die Worte von fünfzehn Professoren.

Optische und akustische Wahrnehmung, physische und mentale Reaktion werden in einer Art moderner Variante der 'callida iunctura' der einzelnen Begriffe miteinander verschränkt, um die Wirkung des Simultanen zu erzielen, zugleich jenen in fast allen literarischen und kritischen Texten thematisierten "totalen Akt" einer neuen (utopischen) Weltsetzung zu verwirklichen. Intendiert ist die "Bildhaftigkeit des Kunstwerks", die "rhythmische Anschauungskraft geformter Sinne", die Einstein in *Vathek* und den "neuere(n) Oeuvres dieser Klasse" vorgebildet sieht. Das Rezept, jene sinnlichen Wirkungen zu erreichen, gibt Einstein im *Bebuquin* selbst, wenn Nebukadnezar dem "Phantasten mit unzureichenden Mitteln" empfiehlt:<sup>24</sup>

Denken Sie eine Frau unter der Laterne, eine Nase, ein Lichtbauch, sonst nichts. Das Licht, aufgefangen von Häusern und Menschen. Damit wäre noch etwas zu sagen (...)

Die unmittelbare literarische Umsetzung dieser Empfehlung zu Beginn des nächsten Kapitels ist eine Verfahrensweise, die Gide gleichfalls bereits in *Paludes* praktiziert:<sup>25</sup>

Um die Tische verbanden sich die Wiener Rohrstühle zu rhythmischen Guirlanden. Die Nase eines Trinkers konzentrierte die Kette jäh. Die Lichter hingen klumpenweise von der Decke und zerplatzten die Wände zu Fetzen.

Über die erstrebte Wirkung der Simultaneität hinaus formulieren die Sprachbilder die Bedingungen zur Gestaltung eines derart wirkenden Textes: Sie evozieren eine zentripetale Bewegung, die in eine zentrifugale umschlägt, und das heißt im Zusammenhang mit Einsteins Erkenntniskritik, Kunst- und Dichtungstheorie: Sie evozieren den Umschlag des Subjektivismus in seine totale Gegenposition. Das Ergebnis des Unterfangens, das 'Zerplatzen der Wände zu Fetzen', konstatiert denn auch auf der Stelle der "jugendliche Maler Heinrich Lippenknabe": "So vernichtet eines den anderen." «Absolute Prosa» als Ausdruck des Elementaren, Unmittelbaren und als Folge wie als Voraussetzung einer Veränderung des Wahrnehmungsbewußtseins kann nur um den Preis der Vernichtung des Subjekts erreicht werden, und das bedeutet: gar nicht. Daß durch die Zerstörung jeder logischen, psychologischen - und d. h. in der bildenden Kunst räumlichen, in der Literatur zeitlichen - Kontinuität «das Absolute» als "autonome Kraft", als "abgeschlossene Imagination" sich manifestiere, ist eine Erwartung, die die Dimension des "Wunders" hat: Es stellt sich nicht ein - es sei denn im Scheitern des Kunstwerks oder im Tod des "Subjekts". Einstein ist sich darüber im klaren. Im Text des *Bebuquin* heißt es unter anderem:<sup>26</sup>

Kant wird gewiß eine große Rolle spielen (i. e. bei der Bewirkung des "Wunders"). Merken Sie sich eins. Seine verführerische Bedeutung liegt darin, daß er Gleichgewicht zustande brachte zwischen Objekt und Subjekt. Aber eines, die Hauptsache vergaß er: was wohl das Erkenntnistheorie treibende Subjekt macht, das eben Objekt und Subjekt konstatiert. Ist das wohl ein psychisches Ding an sich?

Und in einem Pariser Nachlaß-Fragment notiert Einstein wohl mehr als zwanzig Jahre später:<sup>27</sup>

Ich werde an mir die Hinrichtung des Gemeinplatzes von Ich, Ding und Zahl vollziehen; vergraben sein. Auf dem Keil des von mir Unerkannten gestellt.  
 Ich werde mich mindern. Ich werde zugrundegehen im Berühren der Sensation.  
 Dort bin ich eins mit den Dummen, den Wahnsinnigen, die Sprache und Erkennen vergaßen.  
 (...) Ich weiß: es erscheint als Widerspruch, wenn ich sage - ich suche das Training das Ich sterben zu machen. die Sprache muß weitergetrieben werden. Ich muß verschwinden; blitz der Beziehung Moment Sensation sei gesprochen. gesprochenes sei Sensation.  
 Klar. Mit der Hinrichtung des Ichs, jede Möglichkeit des Erfolges erledigt. Trotzdem.  
 Sich in das Bewußtlose vermindern. Totenbuch des Ich.

Der Weg, der in die Aporie führt, wird in der Konfiguration des *Bebuquin*-Romans deutlich.<sup>28</sup> *Aus* ist das letzte Wort *Bebuquins* und des *Bebuquin*-"Romans". Das "Wunder" entdeckt sich in der Auslöschung und verlangt gerade dadurch nach neuerlicher Entdeckung. "Ich suche das Wunder", Thema und Leitmotiv des *Bebuquin*, ist und bleibt daher Prinzip und Gegenstand der Schriften Carl Einsteins.

Thema und Leitmotiv von *Paludes*, zugleich Prinzip und Gegenstand der Schriften André Gides, ist der Satz: "J'écris *Paludes*" ... ou *Polders* ... ou *Les Faux-Monnayeurs*. Kaum könnten poetische Konzeptionen unterschiedener sein als die Einsteins und Gides. Ihre Gemeinsamkeit unter dem Konzept «absolute Prosa» zu postulieren, ist ein Mißverständnis, das - wie meist - einer gewissen Kreativität nicht entbehrt. Es ist ein Mißverständnis, wofern für das literarische Phänomen «absolute Prosa» die von Einstein und in dessen Nachfolge Benn und nicht zuletzt von den Surrealisten geforderten ontischen Voraussetzungen und Wirkungen gelten. Doch das Mißverständnis ist kreativ, insofern Gide tatsächlich «absolute Prosa» verwirklicht hat, allerdings mit einer grundsätzlich anderen Methode und in einer ebenso grundsätzlich anderen Intention. Die «absolute Prosa» wird im wörtlichen Sinne literarisch geschaffen - durch Schrift und Schreiben selbst. Hierin beruht die eminente Bedeutung des Wörtchens *J'ECRIS Paludes*. JE ist der Autor von *Paludes*, zugleich der Erzähler in *Paludes* und von *Paludes*, und JE ist Tityre. *Paludes*, das ist das Buch, das gerade geschrieben wird und dessen Entstehungsprozeß der Leser beiwohnt (= *Paludes I*); *Paludes*, das ist das Buch, das Teil von *Paludes* ist, und dessen Entstehungsprozeß im Buch, das gerade geschrieben wird, beschrieben wird (= *Paludes II*). *Paludes II* ist Parasit von *Paludes I*, unterminiert *Paludes I* und überlagert sich schließlich mit *Paludes I*. Der Prozeß der Unterminierung und Überlagerung wird wiederum selbst Text, *Paludes III*, das Buch, das geschrieben werden könnte und das zugleich geschrieben ist, das Buch, das der Leser in Händen hat. Wie meine Rede über den Text *Paludes* ist der Text *Paludes* selbst tautologisch. Er dreht sich im Kreis - doch verschoben; er stagniert - doch in Bewegung.<sup>29</sup>

*Paludes* (...) c'est l'histoire du terrain neutre, celui qui est à tout le monde ... - mieux: de l'homme normal, celui sur qui commence chacun; - l'histoire de la troisième personne, celle dont on parle - qui vit en chacun, et qui ne meurt pas avec nous. - Dans Virgile il s'appelle Tityre - et il nous est dit expressément qu'il est couché - "Tityre recubans". *Paludes*, c'est l'histoire de l'homme couché.

Die Unmöglichkeit des Schreibens ist Agens des Schreibens:<sup>30</sup>

On ne sort pas; c'est un tort. D'ailleurs on ne peut pas sortir; mais c'est parce qu'on ne sort pas.

Das ist ein Satz, den der Erzähler in und von *Paludes* niederschreibt - und mit dem er die Unmöglichkeit des Schreibens beschreibt und damit einen Ausweg aus der Aporie schafft. Der Satz wird wiederholt und weitergeführt:

On ne sort pas; - c'est un tort. D'ailleurs on ne peut pas sortir; - mais c'est parce que l'on ne sort pas. - On ne sort pas parce que l'on se croit déjà dehors. Si l'on se savait enfermé, on aurait du moins l'envie de sortir.

Der Ausweg ist die schreibende Auseinandersetzung mit den Aporien des Schreibens, das Handlung, Psychologie, Kausalität verweigert. Die Lösung, der Text, ist intratextuell - *clos, lisse un oeuf plein*: ist «absolute Prosa», deren Existenz nur dadurch gewährleistet ist, daß sie zur Verfügung steht; darauf weist - bspw. der Begriff *l'envie de sortir* am Ende des zweiten soeben zitierten Satzparadigmas.

«Absolute Prosa» zu schreiben ist Gide tatsächlich gelungen, da er allein die Absicht hatte, im Schreiben und durch das Schreiben einen Text zu machen, Literatur im engsten Sinne des Wortes zu schaffen und dies in der klaren Erkenntnis, daß das schreibende Subjekt, soll denn ein Text entstehen, den Text organisiert. Das «Absolute» daran ist allein, daß der Text mit Text hergestellt ist und sich weder auf Außertextliches bezieht noch von Außertextlichem sich nährt. Diese gewichtige Differenz zu Einstein und dessen Konzept des «Absoluten» haben all jene nicht erkannt, die unterschiedslos *Bebuquin* und *Paludes* als Paradigma «absoluter Prosa» erörterten. Darüber hinaus scheint mir diese Differenz die Differenz zwischen französischer und deutscher Moderne zu kennzeichnen. Sie könnte der Grund dafür sein, daß Gide trotz seines Interesses für die deutschen Autoren der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu diesen gleichwohl Distanz wahrte.

#### Anmerkungen

- 1) Gottfried Benn: Gesammelte Werke in vier Bänden, ed. Dieter Wellershoff, Wiesbaden 1961, hier: Bd. IV, p. 132.
- 2) So z.B. Gert Quenzer: Absolute Prosa - Carl Einsteins "Bebuquin" oder Die Dilettanten des Wunders". In: Der Deutschunterricht 17 (1965) p. 53-65; hier: p. 62 f. - Heinz Graber: Carl Einstein. In: Expressionismus als Literatur - Gesammelte Studien, ed. Wolfgang Rothe, Bern/München 1969, p. 669-680; hier: p. 674. Sibylle Penkert: Carl Einstein - Beiträge zu einer Monographie, Göttingen 1969, p. 49, Anm. 23.
- 3) Carl Einstein: Werke. Bd. I, ed. Rolf-Peter Baacke unter Mitarb. von Jens Kwasny, Berlin (Medusa) 1980; Bd. II, ed. Marion Schmid unter Mitarb. von Henriette Beese u. Jens Kwasny, Berlin (Medusa) 1981; Bd. III, ed. Marion Schmid unter Mitarb. von Henriette Beese u. Jens Kwasny, Berlin (Medusa) 1985 (Zit. als: Werke). Hier: Bd. I, p. 28-31.
- 4) In: Anmerkungen, Berlin-Wilmersdorf 1916, p. 5-9.
- 5) Siehe dazu André Parreaux: William Beckford, auteur de "Vathek" (1760-1844). Etude de la création littéraire, Paris 1960, p. 451 ff. - Vgl. dazu auch Reinhold Grimm: "Vathek" in Deutschland: Zwei Zwischenfälle ohne Folgen?. In: Revue de Littérature Comparée 38 (1964) p. 127-135.
- 6) Stéphane Mallarmé: Oeuvres complètes, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris 1974 (= Bibl. de la Pléiade), p. 562.
- 7) Werke (Anm. 3), Bd. I, p. 30 f.
- 8) Gottfried Benn hat diese Kennzeichnung offensichtlich übernommen (Gesammelte Werke [Anm. 1], Bd. IV, p. 375): "(...) und dann bin ich auf einen Engländer des achtzehnten Jahrhunderts gestoßen, der vielleicht der Vater der ganzen nicht didaktischen und nicht erlösungssüchtigen Literatur ist: William Beckford, dessen Roman *Vathek* das Anliegen hat, keine Wege zu geben, sondern konzentrierte Resultate."
- 9) Werke (Anm. 3), Bd. I, p. 198-206.
- 10) Ebd., Bd. I, p. 199.
- 11) Ebd., Bd. I, p. 200.

- 12) Ebd.
- 13) Zit. n. Penkert (Anm. 2), p. 51.
- 14) Zit. n. Penkert (Anm. 2), p. 49.
- 15) Werke (Anm. 3), Bd. I, p. 204.
- 16) Ebd., Bd. I, p. 219.
- 17) Ebd., Bd. I, p. 202<sub>i</sub>.
- 18) In: Werke (Anm. 3), Bd. I, p. 73-114.
- 19) Ebd., Bd. I, p. 81 f.
- 20) André Gide: Romans, Récits et Soties, Oeuvres lyriques, Paris 1958 (= Bibl. de la Pléiade), p. 87-149; hier: p. 112.
- 21) Werke (Anm. 3), Bd. I, p. 43 (Artikel Schmitt-Reute).
- 22) Siehe dazu Lucien Dällenbach: Le récit spéculaire - Essai sur la mise en abyme, Paris 1977.
- 23) Werke (Anm. 3), Bd. I, p. 73.
- 24) Ebd., Bd. I, p. 81.
- 25) Ebd., Bd. I, p. 82.
- 26) Ebd.
- 27) Zit. nach Penkert (Anm. 2), p. 94.
- 28) Gut zusammengefaßt bei Heinrich Anz: Ein Fanatiker des Absoluten. Zu neueren Arbeiten über Carl Einstein. In: Göttingische Gelehrte Anzeigen 225, 1/2 (1973) p. 156-173; hier: p. 165.
- 29) Romans, Récits et Soties, Oeuvres lyriques (Anm. 20), p. 116f.
- 30) Ebd., p. 113.