

„Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders“. Kritik einer Welt, in der das Wunder unmöglich geworden ist

Laura Fota

„Wahrscheinlich wird keine Analyse Einsteins *Bebuquin* gerecht werden können, keine dem wechselnden Eindruck des Textes, der zwischen Bewunderung und Widerwillen schwanken wird.“¹

Die Fabel des Romans *Bebuquin* könnte in einem Satz zusammengefasst werden: Bebuquin, Nebukadnezar Böhm, Euphemia – drei Figuren mit phantastischen Namen - begeben sich auf eine aporetische Suche des Wunders. Es sind die Hauptfiguren des „Romans“² - durch die Frequenz ihrer Auftritte, nicht etwa weil sie als Handlungsträger fungieren würden. Von einer Handlung in dem Sinne des traditionellen Romans kann gar nicht die Rede sein, es sind bloß Begegnungen – mehr oder weniger zufällige, deren Deutung und Bedeutung sich dem Leser oft entziehen – Anlässe, um Gespräche über alles und nichts zu führen. Das „Wunder“ ist dabei das Schlüsselwort, der Punkt, um den alles kreist. „Kreisen“ weil es keine Bewegung auf das Wunder hin ist, sondern drumherum. Andreas Kramer bezeichnet das Wunder als den „thematischen Konvergenzpunkt der weitgehend reduzierten Fabel“.³

Die Suche dieser modernen „Helden“ ist ein Leerlauf, der sich aus mehreren, zum Scheitern verurteilten Anläufen konstituiert. Wie könnten sie auch das Wunder erreichen, wenn sie selbst sich nicht im Klaren sind, was es sein sollte. Alles, was Bebuquin und seine Gefährten wissen, ist, dass mit ihrem Leben etwas nicht stimmt, dass sie entweder die Welt, ihre Wahrnehmung oder sich selbst verändern müssen. Die Welt versuchen sie durch eine unabhängige Schöpfung oder Tat zu verändern. Ihre

Wahrnehmungsmöglichkeiten empfinden sie als eingeschränkt durch Rationalismus, durch die Macht der Tradition, durch Logik und Vernunft und diese Schranken wollen sie im irrationalen Rausch durchbrechen. Die eigene Persönlichkeit gilt es durch Sünde, Krankheit zu verändern oder gar, als ultimative Lösung, im Selbstmord aufzuheben.

In seiner *Theorie des Romans* – 1916 erschienen, d. h. ungefähr zur gleichen Zeit wie Einsteins *Bebuquin*⁴ - definierte Georg Lukàcs die „Helden“ des modernen Romans als „Suchende“,⁵ deren „transzendente Obdachlosigkeit“⁶ sich in der Form des Romans selbst widerspiegelt. Diese „Obdachlosigkeit“ führt dazu, dass „das Suchen nur der vom Subjekt aus gesehene Ausdruck dafür (ist), dass sowohl das objektive Lebensganze wie seine Beziehung zu den Subjekten nichts selbstverständlich Harmonisches an sich hat“.⁷ Von einer zerstörten Beziehung zwischen Subjekt und Objekt, von Orientierungslosigkeit in einer „Welt, die aus den Fugen geraten ist“,⁸ ist auch im *Bebuquin* die Rede.

Das Wunder, auf dessen Suche sich Einsteins „Dilettanten“ begeben, sei, so Luigi Forte, der verzweifelte Versuch, „die Totalität des Lebens (...) herzustellen“.⁹ Die verlorene Totalität hat nicht nur Einstein beschäftigt, der ihr auch einen gleichnamigen Essay widmete¹⁰, sondern ist eine zentrale Problematik des Romans des 20. Jahrhunderts gewesen, wie Lukàcs notierte: „Die Epopöe gestaltet eine von sich aus geschlossene Lebenstotalität, der Roman sucht gestaltend die verborgene Totalität des Lebens aufzudecken und aufzubauen.“¹¹ Dass das Subjekt die Wirklichkeit nicht mehr ordnen, den Zusammenhang zwischen sich und der Welt nicht mehr herstellen kann, widerspiegelt sich nicht nur in den Aussagen und Erfahrungen der Figuren im *Bebuquin*, sondern schon in der Struktur des Romans. Luigi Forte spricht von einer „diskontinuierlichen und fragmentarischen epischen Form“, von „Alogizität, Brüchigkeit“,¹² die dadurch entstehen, dass es weder einen kontinuierlichen Handlungsrahmen noch einen auktorialen Erzähler gibt, der den Überblick über das Geschehen hätte. Hinzu kommt noch, dass die Figuren keine psychologisch nachvollziehbare, genau konturierte Persönlichkeiten haben. Ihre Aussagen sind auch nicht eindeutig voneinander zu unterscheiden, es ist nicht immer klar, wer was sagt, da sehr oft die Angaben dazu fehlen. Der Verlust der Lebenstotalität, im modernen Roman inhaltlich

reflektiert, findet seine formale Entsprechung in der Unübersichtlichkeit und scheinbaren Zusammenhanglosigkeit der epischen Form. In diesem Sinne identifiziert Lukàcs das Zentralproblem der Romanform als „die künstlerische Abrechnung mit den geschlossen-totalen Formen, die aus einer in sich abgerundeten Seinstotalität entsteigen, mit jeder in sich immanent vollendeten Formenwelt“.¹³

3.4.1. *Das Wunder als unabhängige Schöpfung . Vom Wort zur Tat.*

„Die Scherben eines gläsernen, gelben Lampions klrirten auf die Stimme eines Frauenzimmers: wollen Sie den Geist Ihrer Mutter sehen?“¹⁴ So beginnt Einsteins *Bebuquin* und konfrontiert den Leser von Anfang an mit der Thematik des Wunders, die wie ein roter Faden den Text durchzieht und ihm Kohärenz verleiht. Das wäre auch ein Wunder, das Sichtbarwerden von etwas Unsichtbarem, das von Bebuquin jedoch abgelehnt wird. Er reagiert auf diese Frage, indem er „ängstlich abbog, um allen Überlegungen über die Zusammensetzung seiner Person vorzubeugen“.¹⁵ Der Geist seiner Mutter, eine Komponente seiner Persönlichkeit, kann als die überlieferte Tradition gedeutet werden, aus deren Bindungen Bebuquin sich lösen will. Er will sich als selbständige Person auffassen, unabhängig von den Einflüssen seines Ursprungs. Wie später noch zu zeigen sein wird, will Bebuquin so weit gehen, jedwelchen äußeren Einfluss auf sein Ich auszuschalten.

Nein, nicht dieses Wunder sucht Bebuquin, sondern: „ich will nicht eine Kopie, keine Beeinflussung, ich will mich, aus meiner Seele muss etwas ganz Eigenes kommen, und wenn es Löcher in eine private Luft sind. Ich kann nicht mit den Dingen etwas anfangen, ein Ding verpflichtet zu allen Dingen.“¹⁶ Bebuquin sagt es ausdrücklich: er erstrebt eine von der materiellen Realität der Dinge unabhängige Schöpfung. Für eine metaliterarische Leseart des Romans erweist sich diese Aussage Bebuquins als Prinzip der absoluten, autonomen Kunst, die ihren eigenen Gesetzen folgt.¹⁷ Und dabei ist das Resultat nicht einmal so wichtig, es können auch „Löcher in eine private Luft“ sein, wichtig ist der Vorgang, jene erwünschte

Befreiung von der Welt der Dinge. Das Wunder – soll es eine unabhängige Schöpfung, die autonome Kunst, die absolute Dichtung sein?

Die Gebundenheit an die Dinge liegt jedoch in der Natur der Sprache, die trotz aller Autonomiebemühungen doch auf äußere Dinge verweisen muss. So dass sich das Wort als ein unzureichendes Mittel erweist, um die erwünschte Loslösung von der Welt zu vollziehen. Deshalb zieht Bebuquin der „unreinen“ Sprache, die „eben nur unreine Kunst sei“ die Mathematik und die Musik vor, die „rein“ bleiben, so dass er „in einigen Mathematikbüchern (blättere)“, weil er „hier glaubte in keinem Hinübergehen in die Dinge zu stehen, er merkte, dass er in sich sei“.¹⁸

Wenn Bebuquin das Wunder zunächst in der künstlerischen Schöpfung sucht, erkennt er bald, dass die Sprache nie von der Realität gänzlich unabhängig sein kann, dass mittels der Sprache nichts völlig Neues zu schaffen ist, weil das Wort immer mit dem Ding, das es bezeichnet, verknüpft sein wird. Deshalb stellt Bebuquin seine dichterische Tätigkeit in Frage und bekennt sich zur „unabhängigen“ Tat, vorläufig nur mündlich, indem er „gern über Handeln etwas Geistreiches sagen (möchte)“.¹⁹

Gegen Ende des Romans, im 14. Kapitel, kommt Bebuquin wieder auf die Tat zu sprechen, nachdem er die einschränkende und verarmende Vernunft und Logik verworfen hat. Einerseits halten sie den Menschen in Abhängigkeit von den objektiven „Tatsachen“, d. h. von der äußeren Welt, und erlauben ihm nicht, „das Wertvollste“, das sich in seinem Inneren befindet, zu entfalten: „Sehen Sie, die Logik fixiert, soweit unsere Fähigkeiten auf sogenannte Tatsachen angewendet werden. (...) Aber in mir ist so viel und gerade das Wertvollste, was über die Tatsache hinausgeht.“²⁰ Andererseits schränken sie den Blick auf bestimmte Dinge ein, die rational erfassbar sind und schließen das Irrationale aus, wobei „viele Dinge geschehen, die nicht einzuordnen sind, verworfen oder nicht gesehen werden, verdeckt von der tödlichen Vernunft.“²¹ So dass Bebuquin in der unabhängigen Tat, in diesem „Correktiv von Tatsachen und Dingen“, das Mittel sieht, Logik und Vernunft zu verwerfen und den Menschen zu verwandeln, weil er „zu der Überzeugung gelangte, dass wir weiter müssen, dass wir uns verwandeln müssen.“²²

„Ich merke, Sie suchen Gott“,²³ sagt Böhm zu Bebuquin im Anschluss an dessen Überlegungen über seine dichterische Tätigkeit, und bringt die

absolute Kunst mit dem religiösen Absoluten in Verbindung. Die Suche nach der autonomen Kunst und die Suche nach Gott laufen letztendlich auf ein und dasselbe aus: das Absolute, die Loslösung von der Wirklichkeit der Dinge. Auf die Beziehung zwischen Kunst und Religion ist Einstein immer wieder zu sprechen gekommen. In seinem Aufsatz über William Beckfords *Vathek*²⁴ spricht er von der „immer gefühlten Verwandtschaft ästhetischer und religiöser Transzendenz“.²⁵ Aber das Absolute in der Kunst meint Einstein nicht in metaphysischem Sinne, sondern als „pure Sehfunktion“, als „konkretes Einzelerlebnis“. „Das Absolute als Funktion ist gänzlich unmetaphysisch und untranszendent“, schreibt Einstein in einem späteren Manuskript von 1921 über die russischen Maler.²⁶ Für Einstein gilt es nicht, die Religion durch die Kunst zu ersetzen, als eine Art zweite, der empirischen überlegene Wirklichkeit. Dies würde das Problem der Entfremdung zwischen Ich und Welt nicht lösen, sondern den Dualismus von Idee und Wirklichkeit, Kunst und Leben nur weiterführen. Es gilt, in der Kunst eine neue Welt zu schaffen, mit der sich das Ich innerlich verwandt fühlen könnte.

„Das Wunder stellt sich“ – so Andreas Kramer – „als Metapher für das autonome, in sich konsistente und formal geschlossene Kunstwerk dar, das sich einer ‚creatio ex nihilo‘, einem alle kausalen und sozialen Bedingtheiten sprengenden Akt verdankt“.²⁷ Um eine „creatio ex nihilo“ bemüht sich Bebuquin im 4. Kapitel, wo es heißt, dass er „seit Wochen in einen Winkel seiner Stube (starrte), und er wollte den Winkel seiner Stube aus sich heraus beleben. (...) Aber sein erschöpfter Wille konnte nicht ein Stäubchen erzeugen, er konnte mit geschlossenen Augen nichts sehen“.²⁸ Dieser unwahrscheinlich übertriebene – deshalb grotesk anmutende – Akt Bebuquins, seine Willenskraft auf die Vollbringung eines Wunders zu konzentrieren, erinnert an eine Aussage Einsteins im Aufsatz *Kubin der Zeichner*²⁹, eine Rezension zu Alfred Kubins Roman *Die andere Seite*, in dem er zwar die sich von der Realität lösende Phantasie, den Traum begrüßt, aber das Fehlen eines formenden Willens vermisst. Den Roman empfindet Einstein als „geträumt, aber nicht geformt. Wichtig jedoch ist mir, dass es an eine innerliche Kraft gemahnt, welche man allzu leicht vergaß: das mit geschlossenen Augen sehen.“³⁰ Die Abwendung von der deskriptiven Literatur, die Einstein immer wieder forderte³¹, da er diese

Schreibweise als Tautologie, als Wiederholung des Existierenden ablehnte, könnte sich durch ein visionäres Sehen vollziehen. Dass der Traum dazu nicht ausreicht, sondern eine „innerliche Kraft“, ein Willensakt notwendig ist, weiß auch Bebuquin. Doch sein Wille ist erschöpft. Das hängt damit zusammen, dass man nicht mehr wie „früher“, an einen Gott glauben kann, „der die Welt aus nichts erschuf“.³² Der Verlust des religiösen Glaubens bewirkt, so Christoph Braun, ein unproduktives „Herumschweifen“ der Phantasie, und Bebuquin bleibt „ein Rückweg in den religiösen Glauben, aus dem das Wunder im eigentlichen Sinn hervorgehen kann, deshalb verwehrt“.³³ „Also wir brauchen ein Jenseits, glauben es aber nicht“, sieht auch Bebuquin ein.³⁴

3.4.2. *Der verzerrende Spiegel*

Wenn Bebuquin, als aktiver Wundersucher, das Wunder durch einen realitätsunabhängigen Akt, sei es eine Wortschöpfung oder eine Tat, zu erreichen versucht, so ist Nebukadnezar Böhm ein eher passiver Wundersucher.³⁵ Böhm „hatte einen kleinen Kopf, eine silberne Hirnschale mit wundervoll ziselierten Ornamenten, in welche feine, glitzernde Edelsteinplatten eingelassen waren“.³⁶ Böhms Schädel besitzt die seltsame Eigenschaft, die Wirklichkeit zu widerspiegeln. Es ist aber kein wirklichkeitsgetreues Bild, sondern, dank der „wundervollen“ – hier schon ein sprachlicher Hinweis auf das Wunder – Ziselierungen, gibt es ein verzerrtes, zergliedertes Bild wieder.

Böhm sucht die Befreiung von der Wirklichkeit im Phantastischen. Er will die Regeln der Vernunft und Logik durchbrechen und als „Reklame für das Unwirkliche“ herumlaufen, „bis irgend ein Idiot ein Wunder an mir erlebt“.³⁷ „Idiot“ ist hier vielleicht nicht als negativ konnotiert zu verstehen, sondern als bewusste oder unbewusste Befreiung von der Vernunft. Böhm lehnt sich gegen die natürliche Ordnung auf und lebt nach seinem Tod weiter als schwebende Gestalt, die aus Flaschen, Wänden, Spiegeln unmittelbar auftaucht. Er freut sich, dass „er sich eine neue Logik schaffen konnte“, „dank dem präzisen Schliff der Steine und der vollkommen logischen Ziselierung“.³⁸ Diese neue Logik entfernt ihn von der Wirklichkeit,

er kann den Zusammenhang zwischen dem Spiegelbild und der sinnlichen Wirklichkeit, von der er ausgegangen ist, nicht mehr herstellen: „Er erinnerte sich der Frau und merkte etwas beklemmt, dass er nicht mehr zu ihr dringen könne durch das Blitzen der Edelsteine.“³⁹ Obwohl das Gesehene mit der sinnlichen Wahrnehmung nicht mehr übereinstimmt, hat Böhm doch nicht das Wunder erreichen können. Es ist bloß eine Verzerrung der Wirklichkeit, keine Lösung von ihr, er haftet noch immer an den Dingen. Und das wirft ihm Bebuquin auch vor: „regen Sie sich nicht so an den Gegenständen auf; es ist ja nur Kombination, nichts Neues“.⁴⁰ Böhms phantastische Logik kombiniert nur Elemente der Wirklichkeit zu neuen Gebilden und bleibt ein „deplaziertes Mittel“,⁴¹ da sie zu keiner Neuschöpfung führt.

Böhm sieht aber in der Verzerrung das Prinzip seiner „Produktivität“. Dies kommt im 3. Kapitel zum Ausdruck, als er sich bezüglich seiner asymmetrischen Hirnschale wie folgt äußert: „Darin liegt meine Produktivität. Über den sich fortwährend verändernden Kombinationen verlieren Sie das unglückselige Gedächtnis für die Dinge und den peinlichen Hang zum Endgültigen. Was Sie bisher nicht zu denken wagten.“⁴² Der „peinliche Hang zum Endgültigen“ ist die fixierende Logik, die für alles eine Erklärung bereit hat und keine anderen Erklärungsmöglichkeiten zulässt. „Die Logik will immer eines und bedenkt nicht, dass es viele Logiken gibt“, sagt Böhm an einer anderen Stelle.⁴³ Die Logik beschränkt die Wahrnehmungsmöglichkeiten des Menschen, sie engt seine Erfahrungsfreiheit ein und bietet ihm eine einzige Perspektive von der Wirklichkeit. Böhms Kombinationen liefern zwar neue und sich ständig ändernde Sichtweisen von den Dingen, aber sie bleiben letztendlich doch der Wirklichkeit verpflichtet. Böhms Hirnschale „verbürgt, malgré lui, keineswegs «Produktivität», sondern ist nur ein unvollkommenes Mittel, Wirklichkeit aufzulösen und zu negieren“, schreibt Andreas Kramer.⁴⁴

Gegen Ende des Romans kommt Böhm jedoch zu der Einsicht, dass er auf der Suche nach dem Wunder gescheitert ist, weil die Mittel der Phantastik, die er angewandt hat, unproduktiv waren: die phantastische Logik seiner wirklichkeitsverzerrenden Hirnschale, der Rausch, der Genuss. „Ich glaubte, das Phantastische genüge, ich wurde lackiert“⁴⁵, sagt er und stirbt konsequenterweise wenig später den zweiten, endgültigen Tod und wird von Bebuquin begraben. „Der rollte sich durch den oberen Ritz des

Fensters hinaus, stieg sorgfältig in den Reflexstrahl einer Laterne, rief im Lichtkern ‚Oho‘⁴⁶, ist das letzte, das über ihn gesagt wird.

3.4.3. *Der Rausch*

Schon im 1. Kapitel versucht Nebukadnezar Böhms, das Wunder zu vollbringen. Er „ergriff ein Sprachrohr und bellte in die sich breit aufrollende Milchstraße: «Ich suche das Wunder.» Der Schoßhund Euphemias fiel aus dem Sprachrohr; Euphemia kehrte angenehm lächelnd zurück. «Beste», meinte Nebukadnezar, «Erotik ist die Ekstase des Dilettanten (...)».⁴⁷ Zunächst scheint diese Szene absurd. Der erste Eindruck ist, dass Einstein Böhms Wundersuche karikiert und als dilettantisch entlarvt, indem er sie mit dem üblichen Trick eines Zirkuszauberers assoziiert, der Hasen, Tauben oder irgendwelche Kleintiere auf „wundervolle“ Weise aus seinem Hut hervorzaubert. Eine erste Deutungsmöglichkeit ergibt sich aus der Erwähnung des Sprachrohrs. In Analogie zu Bebuquins dichterischer Tätigkeit, kann es sich hier auch um einen Versuch handeln, das Wunder durch das Wort zu realisieren. So betrachtet, scheint der Versuch Erfolg zu haben, da Nebukadnezars „Bellen“ das Erscheinen des „Hundes“ bewirkt.⁴⁸

Doch der Zusammenhang zwischen dem Hund und der Erotik ist nicht so leicht zu entschlüsseln. Im 4. Kapitel kommt Nebukadnezar Böhms wieder auf diese Szene zu sprechen und nennt den Namen des Hundes: Melitta. Durch die Deutung, die Braun diesem Namen gibt, eröffnet sich eine völlig neue Dimension dieser Textstelle. Aphrodite, die griechische Liebesgöttin, hieß bei den Assyryern, den Untertanen des durch Nebukadnezar zur Blüte gebrachten Neubabylonischen Reiches, Mylitta. Als Göttin des geschlechtlichen Lebens wurde sie mit kultischer Prostitution gefeiert.⁴⁹ Dadurch wird auch der Zusammenhang zwischen den geschichtlichen Konnotationen des Namens Nebukadnezar und dem Erscheinen des Hundes klar. Doch – typisch für Einstein – werden solche geschichtlich-religiöse Reliquien auf verfremdete, groteske Weise in den Text hineingebracht.

Die Antwort Euphemias auf Böhms Wundersuche ist die erotische Ekstase, der sexuelle Rausch. Und so ist dann auch die Tatsache, dass

Euphemia ihren Hund pflegen geht und Böhm ihr folgt, als Vollzug des Liebesakts zu verstehen. Später wird dann auch ihr gemeinsames Kind erwähnt - „Emil, der phosphoreszierende Embryo“.⁵⁰

Den sexuellen Rausch weist Nebukadnezar als dilettantisch ab. Er ist der Anhänger eines anderen Rausches: dessen, der vom Alkohol bewirkt wird. Überhaupt spielt der Alkohol eine wichtige Rolle im Roman, vor allem im Zusammenhang mit Böhm, der sich nach seinem Tod in „eine seltsame Kognaksorte, die er von jeher geliebt“ legt.⁵¹ Bars, Kognak, Chartreuse, Sektkühler, Kristallflacons usw. machen das Bühnenbild vieler Szenen aus.

„Darum, meine Damen, werden so viele verrückt. Wir entbehren der Fiktionen, der Positivismus ruiniert“, deklamiert Bebuquin, auf einem „kippligen Barstuhl“ balancierend. „Das Wunder kritisiert Ihr, das Wunder hat nur Sinn, wenn es leibhaftig ist, aber Ihr habt alle Kräfte zerstört, die über das Menschliche hinausgehen“, klagt er weiter an.⁵² Das Wunder, als Aufhebung des rationalistischen, positivistisch geprägten Weltbildes, ist für den modernen Menschen unerreichbar geworden, da er das Irrationale, das durch die Gesetze der Vernunft nicht Erfassbare nicht nur ablehnt, sondern sogar verurteilt: „Wenn ein sympathischer Zeitgenosse sich mit Außerordentlichem abgibt, sperren sie ihn ins Irrenhaus. Meine Herren, der Mann interessiert sich nur nicht für ihre rationale Welt“, sagt Böhm.⁵³

Für das Rationale interessiert sich auch Böhm nicht, deshalb fordert er, „das Naturgesetz soll sich im Alkohol besaufen“.⁵⁴ „Man muss das Unmögliche so lange anschauen, bis es eine leichte Angelegenheit ist. Das Wunder ist eine Frage des Trainings.“⁵⁵ Von Böhm so definiert, erweist sich das Wunder als ein Willensakt, doch das „Training“, von dem er spricht, scheint für ihn eher das regelmäßige nächtliche Ausgehen und der Alkoholrausch zu bedeuten. Bebuquin, Euphemia und eine Hetäre fühlten, „man müsse die Nächte zu einem ernstem Training benutzen, denn die drei wollten um jeden Preis Visionäre werden, ganz unmenschlich sein.“⁵⁶ Das bewusste Ich, das unter der Herrschaft von Vernunft und Logik steht und die Wirklichkeit mit ihrer Hilfe zu erfassen und erklären sucht, gilt es nun durch hartes Training abzustreifen, um zu dem „Unmenschlichen“ zu gelangen, zu den Kräften des Irrationalen, die das Wunder ermöglichen könnten.

Die Nacht ist jene Zeit, die sich am besten dazu eignet, weil sie die Zeit der Dunkelheit, des Traums ist, wo die Konturen der Dinge verwischt sind, ein Symbol des Irrationalen. Fast alle Szenen im Roman spielen nachts. Der Tag, hingegen, ist den Figuren verhasst. Bebuquin spricht von der „blöden Sonne“, der er „in einen imaginären Bauch zu treten“ sucht.⁵⁷

Im 8. Kapitel versucht Böhm, die Vernunft aufzuheben und das Irrationale heraufzubeschwören, indem er den „Schmerzkakadu“ invoziert: Der Giebel des Buffets färbte sich bunt. Vogelaugen starrten, die Wände der Bar überzogen sich mit Vogelfedern, und man hörte ein Gerattel von Flügeln, man spürte, es wird geflogen, höher, wilder in den Wahnsinn. (...) Aufgeregt starrte das Volk auf der Straße nach dem großen Tier, das in der Luft torkelte, und schrie:

“Es kommt der Lebendige.”

Der Vogel schrie in Graurot:

“Ich bin ein Beweis, es kann auch anders zugehen.”⁵⁸

Es scheint, als ob es diesmal gelungen wäre. Der „Vogel des Wahnsinns“ scheint das Wunder zu sein, der „Beweis“, dass es hinter der rationalen Welt eine andere, von ihr unabhängige Welt gibt.

Die enge Beziehung zwischen dem gesuchten Wunder und dem religiösen Glauben wird durch die Gestalt des „Lebendigen“, eine offensichtliche Anspielung auf Jesu Auferstehung, angedeutet. Man kann aber nicht von einem Wunder im religiösen Sinn sprechen, das die „Dilettanten“ sich erhoffen. Bebuquin sagt es ausdrücklich: es geht ihm nicht um ein Wunder aus dem Jenseits, sondern um eines, das seinem Inneren entspringt. So hatte Einstein das Wunder auch in seinem Aufsatz *Über Paul Claude*⁵⁹ definiert, als eine „Projektion der innerlichen Ewigkeit, eine sinnliche Schöpfung“. Diener bemerkt sehr treffend, dass es im *Bebuquin* um ein „säkularisiertes Wunder“ geht, dass aber trotzdem die Sehnsucht nach dem Wunder religiös geprägt ist.⁶⁰

Bebuquin und die anderen Wundersucher fühlen sich durch die Vernunft von der Welt entfremdet. Deshalb suchen sie eine andere, irrationale Welt, die ihren eigenen inneren Gesetzen entsprechen würde. Diese neuen Gesetze sollen ihnen nicht von Außen aufgezwungen werden, sondern aus ihrem Inneren kommen - ihre Projektion wäre dann das Wunder. Doch bleiben die „Dilettanten“ oberflächlich; sie verwerfen und empfinden

die Welt des Rationalen als fremd, doch was sie an ihrer Stelle setzen, ist nur ein vorübergehender Rausch.

Und so entpuppt sich auch die Vogelszene als ein durch den Alkohol verursachter Rausch. Das „Torkeln“ des riesigen Kakadus war schon ein Hinweis auf den Alkoholkonsum, doch die endgültige Desillusionierung erfolgt am Anfang des nächsten Kapitels, durch die nüchterne Bemerkung: „Aber selbstverständlich, man fliegt nicht immer. Beim vierten Glas rohen Whiskys sitzt man wieder schwer.“⁶¹ Auch auf textueller Ebene wird das Erwachen aus dem Rausch grammatikalisch suggeriert, durch den plötzlichen Wechsel von Imperfekt zu Präsens.

Am Ende des 9. Kapitels wird eine seltsame Begebenheit geschildert. „Nach kurzer Weile kam ein Fremder ins Lokal, unauffällig im Frack wie jeder.“⁶² Obwohl er durch sein Äußeres nicht auffällt, spüren die „Dilettanten“ doch, dass sein plötzliches Auftauchen von Bedeutung ist. Böhm ruft beim Erblicken des Fremden aus: „das ist er“.⁶³ Eine Analogie zwischen dem „Lebendigen“ aus dem vorangehenden Kapitel, dessen Ankunft die Menschen im Rausch glaubten zu sehen, und dem „Fremden“, der hier auftaucht, bietet sich an. Es handelt sich wieder um eine Erscheinung, die keine rationale Erklärung zulässt, sondern nur irrational erfasst werden kann. Euphemia geht „wie in der Hypnose auf den Unbekannten zu“ und sagt ihm: „ich soll mich Ihnen geben“.⁶⁴

Der Auftritt des Fremden bewirkt eine veränderte Wahrnehmung: „Die Uhr tönte die Sekunden, jede Sekunde war plastisch deutlich, das Auge sah den Klang.“⁶⁵ Ein Ähnliches hatte auch der Auftritt des „Schmerzkakadus“ bewirkt: „Jetzt sahen sie von sich ausgehend eine Reihe; es tanzten um sie die vergangenen Jahre, die rauften.“⁶⁶ Es ist mehr als eine synästhetische Wahrnehmung, eine Vermischung der optischen und akustischen Sinneseindrücke, sondern eine veränderte Zeitwahrnehmung. Es ist Einsteins Theorie von der qualitativen und der quantitativen Zeit, wie er sie in *Totalität V* formuliert hatte, die hier mitklingt. Die quantitative Zeit wird als ein messbares, lineares und unendliches Kontinuum wahrgenommen, das Einstein durch die qualitative Zeit zu ersetzen vorschlägt, eine Folge von punktuellen Ereignissen, die als total wahrgenommen werden und sich in ihrer Intensität voneinander unterscheiden. Die qualitative Zeit definiert Einstein als Zeit, die „rein

vorgestellt, qualitativer Unterschied der Erlebnisse bedeuten (muss), (...) die ihrer Qualität nach untergeordnet werden und **simultan** latent sind. (...) Die Totalität ermöglicht es, dass wir an jedem beliebigen Punkte unserer Erlebnisse diese wie ein Ganzes betrachten".⁶⁷ So erklärt sich auch die vom Erscheinen des Fremden bewirkte Materialisierung der Zeit - jede Sekunde wird als ein geschlossenes Gebilde „plastisch deutlich“, die Jahre werden selbständig und „raufen“ miteinander.

Nicht nur das Zeitempfinden ändert sich, die ganze Welt scheint vom „Fremden“ verklärt: „Die Erde war ihnen einen Augenblick ein kristallen Feuer, die Menschen von durchsichtigem Glas.“⁶⁸ Apokalyptische Konnotationen werden durch die Assoziierung des Feuers mit der Hölle, des Fremden mit dem Teufel geweckt. Abgesehen von diesen religiösen Reminiszenzen, die als Signale des Säkularisierungsprozesses in der modernen Zeit⁶⁹ zu verstehen sind, verkörpert der „Fremde“ das Irrationale, eine veränderte, von der rationalistischen völlig verschiedene Wahrnehmung. Dass es sich aber auch diesmal nicht um das lang ersehnte Wunder handelt, ist deutlich. Das Wunder, wie Bebuquin und Einstein es definieren, soll eine innere Schöpfung sein, während hier ein „Fremder“, ein Außen-Stehender erscheint. Das Modalverb, das Euphemia verwendet, wenn sie sagt, sie **soll** sich ihm geben, ist in diesem Sinne relevant.

3.4.4. Die Veränderung des Ich

Euphemia und Bebuquin wollen ihr bewusstes Ich zerstören, um die Bindungen zur äußeren Wirklichkeit dadurch zu unterbrechen. Der erste Schritt dazu wäre die Befreiung des Geistes von den Schranken, die ihm der Körper setzt. „Der Körper, die Sinne“ sind für Euphemia „die ärmlichsten Gewöhnungen, Vorurteile“.⁷⁰ Die sinnlichen Wahrnehmungen bringen nichts Neues, sie haften an den Dingen und lassen der subjektiven Wahrnehmung keinen schöpferischen Freiraum. Das Leben wird von Euphemia nur als „eine mühevoll Darstellung der Erinnerung, nichts Neues“ empfunden.⁷¹ An dem Dualismus Geist-Körper leidend, ruft Bebuquin sehnsuchtsvoll aus: „Ich aber wünsche, dass mein Geist, der sich etwas anderes als diesen Körper – o Gartenzäune, Stadtmauern und

Safes, Pensionate und Jungfernhäute – denken will, auch ein Neues wirkt und schafft”.⁷² Durch die Appositionen, mittels derer der „Körper“ definiert wird, erscheint er als etwas Beschützendes, aber zugleich Einengendes. Um geistig schöpferisch zu wirken, muss das Ich über die körperlichen Schranken hinwegkommen. Bebuquins Einsicht ist es jedoch, dass die Gebundenheit an den Körper zu stark ist, um durchbrochen zu werden weil „mein Bauch bleibt ein Fresser”.⁷³

Euphemia will ihre körperliche Existenz im religiösen Glauben aufheben. Gott ist für sie „die Erregung, die den Körper übertrifft”, „die aufsprössende Vernichtung unserer Selbst”.⁷⁴ Doch ihre Zuflucht im religiösen Glauben wird von Einstein in grotesker Weise karikiert, indem er sie „ernst, die Fingernägel polierend, kopfschüttelnd die Straffheit ihrer Brüste hie und da prüfend” sich in das „Kloster des kostenlosen Blutwunders” begeben lässt.⁷⁵ Schon der ironische Name des Klosters entlarvt ihren neu entdeckten Glauben als dilettantisch. Das Wunder ist dort „kostenlos”, erfordert keine Anstrengung, ist kein Willensakt und kann somit nicht als echtes Wunder, so wie es Bebuquin versteht, gelten. Es ist keine Schöpfung, sondern ein passiver Mystizismus. Und Bebuquin erkennt auch „die Gefahr für den Willen”,⁷⁶ welche die völlige Selbstaufgabe im Glauben birgt.

Bebuquin will all das abstreifen, was seinem ursprünglichen Ich fremd ist. So wie der Körper ohne Kleider nackt bleibt, so will Bebuquin die Hüllen seines Ich fallen lassen - „weiß du, Euphemia, wie du die Dessous oft behaglich abstreifst, so fällt alles mögliche von mir ab” - und „wie eine geleerte Pappschachtel” bleiben, die für das Neue - und implizit die Offenbarung des Wunders - offen bliebe.⁷⁷ Er will sein Ich von all dem befreien, was es unmündig hält: von der empirischen Wahrnehmung, die ihn an die Welt der äußeren Dinge festhält und, darüber hinaus, von allem, was Tradition und Überlieferung heißt. Nur eine „Entleerung” des Ich würde ihm die Kraft zu einer Neuschöpfung geben, glaubt Bebuquin.

Er sucht die Veränderung seiner selbst, die Zerstörung des unproduktiven, lediglich wahrnehmenden Ich in der Sünde. Jede Sünde ist wie ein Tod „und in ihr verbrennt meine Welt” und die Reue danach lässt die Seele „immer reiner und stärker trotz verringerter Kräfte” auferstehen. „Vielleicht sündigt man nur, um die Reinheit der Reue zu erlangen, Erneuerung durch Gemeinheit”, überlegt Bebuquin.⁷⁸ Jede Sünde ist ein Ende und zugleich

ein Anfang. Die Aufeinanderfolge von Sünde und Reue ist aber ein „dilettantisches“ Mittel der Wundersuche, weil die daraus resultierende Veränderung nur scheinbar ist – ein unschöpferischer Teufelskreis. Man ist und bleibt in dieser „Kette“ gefangen, erkennt Bebuquin: „ich kann nicht in der Kette weiter leben“. Deshalb fordert er „eine Änderung (...), die stärker ist, als meine Sünde und meine Reue“, eine „Erneuerung“ in wahren Sinne, deren Ausmaß er einer „Erdperiode“ gleich empfindet.⁷⁹

Bezüglich des religiösen Glaubens, unterscheiden sich Euphemias und Bebuquins Erwartungen gänzlich voneinander. Bebuquin will sich nicht wie Euphemia völlig im Glauben aufgeben: „ich gestehe ihm (Gott) keine Rechte zu“.⁸⁰ Der Weg des Mystizismus ist für Bebuquin kein Weg zum Wunder, weil es die schöpferische Tätigkeit unmöglich macht, „man glaubt und ist bei Gott, ist Mystiker und verblödet an einer nagelnden Idee fixe“.⁸¹ Bebuquin entscheidet sich aber trotzdem auch für einen Besuch im „Kloster des kostenlosen Blutwunders“, weil er sein bewusstes Ich aus eigenen Kräften nicht „abstreifen“ kann und nun Hilfe bei einem „anderen“, nämlich bei Gott sucht: „Ich vergaß noch nicht, soweit wie es ziemlich wäre; vielleicht reinigt mich ein anderer, wenn ich´s nicht vermag.“⁸²

Im „ekstatischen Vorhof“ des Klosters angekommen, bemerkt Bebuquin mehrere Personen, die sich anstrengen, einen „kristallinen Stein“ in eine „Grube von schwarzem Marmor“ zu senken. Diese groteske Szene karikiert eine pseudo-wissenschaftliche Tätigkeit:

Darum hatte man eine Hypothesen-Kommission, während gemeine Opponenten mit großen Nasen verlangten, man soll riechen, ob er passte, den Stuhlgang der Riechenden aerostatisch messen und die Kurven, in denen die Exkremelemente der Riechenden zur Erde fielen, ballistisch berechnen.⁸³

Eine eindeutige Interpretation dieser Szene bietet sich nicht an, wie wohl der ganze Roman sich einer ausschöpfenden einzigen Interpretation entzieht und bewusst auf Mehrdeutigkeit und Vielschichtigkeit angelegt ist. Das Aufheben der Gegensätze in der Ekstase scheint die Absicht dieser Bemühungen zu sein. Ein Beleg dafür lässt sich in den Aussagen des „Bonzen“ finden, der unmittelbar nach dieser Textstelle sich an Bebuquin wendet und von der Kontemplation spricht, in der die Gegensätze aufgehoben werden, in der “B gleich A (ist)” und “Grund und Folge in eins

(fallen)“, in der „jedes ins andere zurück (kehrt), um sich selbst zu finden“. ⁸⁴ Durch die Kontemplation wird „geistige Gemeinschaft“ erreicht, Zerstörung der Subjektivität durch das Eins-werden von Ich und Du: „Ich und Du sind eines, diese Identität hält die Welt zusammen.“ ⁸⁵ Diese Identität würde den Dualismus Subjekt-Objekt abschaffen, doch Bebuquin empfindet dieses Vorhaben als „sanktionierten Selbstmord“, „sakrale Idiotie“, ⁸⁶ weil er aus seinem subjektiven Ich schöpferisch wirken will. Er will kein Aufheben dieses Dualismus in der mystischen Kontemplation, sondern in der unabhängigen Schöpfung von etwas Neuem, mit dem sein Ich sich verwandt fühlen würde.

„Ich lebe nur noch vom Wort anders. Ich kann die Gleichheit nicht gebrauchen“, sagt Bebuquin und bekennt sich dadurch zum „Snobb“. ⁸⁷ Im gleichnamigen Aufsatz ⁸⁸ definiert Einstein den „Snobb“ als jemanden, der „sein überreiztes Individualwollen in dem Wort ‚Anderssein‘ beschließt“. ⁸⁹ Seine „losgerissene Individualität“ lässt ihn in einem Kreis umtreiben, seine „Furcht vor der Identität, sein Hass auf Objektives, deren gemeinsamer Ausdruck Gleichgültigkeit ist“ verhindern ihn daran, sich zu fixieren. Der Snobb bleibt „ein immer sich zentrierender Kreis, undifferenziert, weil er anders sein will und immer überwindet“. ⁹⁰

Von Anfang an lehnt Bebuquin jede Bindung an die äußere Wirklichkeit der Dinge ab, weil er unabhängig davon, für sich stehen will. Darin besteht seine „Armut“. Dem Armen als existentiellen, nicht sozialen Typus hat Einstein einen gleichnamigen Aufsatz gewidmet. ⁹¹ Den Snobb und den Armen vereint derselbe Wunsch nach Unabhängigkeit von den Dingen und allen äußeren Zwängen, so dass „Snobismus und Armut zwei Facetten einer existentiellen Revolte“ sind. ⁹² Der Arme ist sowohl von den Dingen als auch von dem überlieferten Wissen unabhängig und lebt deshalb „unmittelbar“, ohne äußeren Einfluß.

Er untersteht dem Schicksal unbekleidet, ohne Dach und verschleierndes Wissen, unmittelbar. Er sieht seine Haut und seine Seele genau, denn seine einzig innere Nahrung bilden Erlebnisse, jedoch nicht die üblichen der Erwerbens und Wissens. Für ihn gibt es zwei Dinge, das Märchen und das Stehen ins Verrecken; vor allem das Wunder, der Augenblick und die Ewigkeit. ⁹³

Das Wunder als unmittelbare Offenbarung der inneren „ewigen Regeln“⁹⁴ - an den Augenblick gebunden und dadurch aus der kausalen Kette der quantitativen Zeit losgerissen - und das Märchen als Sinnbild des Irrationalen vereinen Bebuquin und den Armen.

Die Ablehnung jedwelcher äußeren Bindung führt jedoch auch zur Ablehnung der Liebe, und somit zur Einsamkeit und Lieblosigkeit als Folge eines übertriebenen Bestrebens nach reiner Subjektivität wirft Euphemia Bebuquin auch vor: „Sie sind ein ganz liebloser Mensch, der nichts opfert, der alles für sich haben will, und das geht nicht“.⁹⁵

Bebuquin erstrebt eine radikale Verwandlung seines Ich, „irgend ein anderes Schicksal“,⁹⁶ „eine neue Art Mensch“.⁹⁷ Böhm und „der Beichtiger“ schlagen Bebuquin den Tod als ultimative Veränderungsmöglichkeit, als „Grundverwandlung“ vor: „die Verwandlung tritt vielleicht mit dem Tode ein“.⁹⁸ Weil der Tod letztendlich all das bedeutet, was Bebuquin anstrebt: die Loslösung von der äußeren Welt der Dinge, die Zerstörung des bewussten Ich, die Befreiung von Vernunft und Logik, vom Körper, folglich die Aufhebung all jener Dinge, die er als seine geistige Freiheit einengend empfindet. Helmut Mörchen definiert das Wunder als „die autonome Schöpfung von Neuem aus der Kraft eines Ichs“, erkennt aber, dass „ein solcher Schöpfungsakt nicht (gelingt), die physische und psychische Abhängigkeit von der Außenwelt verhindert das Wunder“. Und deshalb „ist eine Realisierung des Wunders erst nach Beendigung dieser Abhängigkeiten, also im Tod denkbar“.⁹⁹

3.4.5. *Der Tod. Verwandlung oder Fixierung?*

Ob Bebuquin tatsächlich „das Kloster mit der Gewissheit (verlässt), dass nur noch der physische Tod eine Veränderung bringen kann“, wie Diener behauptet,¹⁰⁰ ist fragwürdig. Auf die Beteuerungen Böhms und des Bonzen, dass der Tod die ultimative Lösung für Bebuquins angestrebte radikale Veränderung sei, antwortet dieser mit skeptischen rhetorischen Fragen: „Aber ist es nicht möglich, sich im Leben zu wandeln, das elende Gedächtnis zu verlieren?“ „Aber muss man denn sterben, um anders zu werden?“¹⁰¹

In der „Leere des Zimmers“ zurückgekehrt, beginnt Bebuquin „lange und im Zusammenhang“ über den Tod zu sprechen. Es ist aber nicht der physische Tod, sondern der „Tod im Leben“, der ihn beschäftigt, dessen Synonyme die „große Ruhe“, die „reine Armut“, die „leere Lauterheit“ sind. Die Dialektik des Todes im Leben findet ihre Analogie in der Dialektik „Nein“ – „Ruhe“, Revolte - Akzeptanz. Der Mensch ist ein „Kräftewirbel“, der Punkt, in dem die beiden gegensätzlichen Kräfte einfließen und sich ausgleichen. Es ist der Gegensatz zwischen „gehen“ und „stehen“, zwischen dem Verlangen nach etwas Neuem und der Fixierung auf das Gegebene. „Eins geht durchs Leben und ist sehr lebendig, das bist Du, allzu häufiges Wort Nein. Aber eins steht und wird sehr geachtet, o Ruhe.“ Die Ruhe ist „Mutter der Vollendung“, „Vater der Metaphysik“, ist „Fertigkeit und dauerndes Ende“, aber implizit auch „Isolierung“.¹⁰² Die Ruhe steht für den ästhetischen Platonismus, der die abgeschlossene, vollendete Form sucht – für Bebuquin jedoch birgt sie die Gefahr der Fixierung. Nachdem Bebuquin den „Platoniker“ aus der Bar hinausgeworfen und auch die mystische Kontemplation abgelehnt hat, ist es nicht verwunderlich, dass er auch die Ruhe verwirft und verflucht. Sie bedeutet nicht nur sinnliche, sondern auch geistige Betäubung: „müdes Hirn und träges Blut“ und „Platonismus ist Anästhesie.“¹⁰³ Der Platoniker verfällt Bebuquins Kritik, da er „denkt, diskutiert, und sein mühsam Ziel eine Sicherheit und Ruhe. Ziele erregen die Kraft und beenden sie.“¹⁰⁴ Dieses Paradoxon erklärt auch die gegenseitige Determinierung und enge Verflochtenheit von Tod und Leben. Einerseits ist der Weg zu einem Ziel dynamisch, erfordert Anstrengung, aber andererseits bedeutet das Erreichen des Ziels tödliche Fixierung in einem Punkt.

Dies ist nicht nur Bebuquins sondern auch Einsteins Auffassung, die er in dem Aufsatz *Revolte*¹⁰⁵ zur Sprache bringt:

Ideen, die umstürzen, können hemmen etc. (...) dass nur die Realisierung einer Idee wichtig ist. Dass diese aber, wenn sie jeweils realisiert zu sein scheint, bereits geschändet ist (...) Er (der Revolteur) glaubt an eines nicht, das ist die Bereicherung der Ideen durch den funktionellen Zusammenhang.¹⁰⁶

Der Revolteur – und dazu bekennt sich auch Bebuquin, wenn er die Ruhe zugunsten des Wortes „Nein“ ablehnt – setzt seine Ideen nicht in Praxis,

in einen „funktionellen Zusammenhang“, sie bleiben für ihn unverbindlich. Er ist kein Revolutionär, der eine Ordnung zerstört, um sie durch eine andere zu ersetzen, sondern „Revolte und Revolution sind durchaus zu scheiden. Revolte ist das stete Prinzip, das der Einzelne in sich trägt, eine Gemüts- und Denkform“.¹⁰⁷ Revolte als Lebensprinzip ist ein Mittel den „symbolischen Tod des Lebens in der Erstarrung der Formen“¹⁰⁸ zu bekämpfen.

Der Tod ist „Vater des Lebens“, „Vater der Zeugung“, wir wehren uns gegen ihn „durch Zeitloses, durch seiende Ideen“.¹⁰⁹ Aus dem Wunsch, den Tod zu überwinden, erwächst der Trieb zu schaffen, etwas zu hinterlassen. Vielleicht weil der Mensch es nicht akzeptieren kann, dass seine Zeit begrenzt ist, versucht er sich gegen den Tod als Inbegriff der Vergänglichkeit zu wehren. Während Bebuquin bisher vom Tod in negativem Sinne als Synonym zur Ruhe und Fixierung gesprochen hatte, wird er im Folgenden als positive, kreative Kraft gedeutet, die Neues erst möglich macht. Doch des Menschen Schöpfungen sind vielleicht des Todes „geringste Formen“,¹¹⁰ weil jedes erreichte Ziel, mit dem sich der Mensch zufrieden gibt, jeder Punkt, in dem er ankommt und von dem er nichts mehr anstrebt, Tod bedeutet. Und das ist die Armut, die Bebuquin hier meint, nicht die Armut als positive existentielle Unmittelbarkeit im Sinne des Aufsatzes *Der Arme*, sondern die Armut als Einschränkung der Welterfahrung.

Für den Leser mag die mehrdeutige Verwendung mancher Begriffe wie „Armut“, „Tod“, „Wunder“ verwirrend scheinen. Eine eindeutige Bestimmung dieser Begriffe ergibt sich bloß, wenn der Kontext der jeweiligen Textstelle, an der sie erscheinen, berücksichtigt wird. Wenn Bebuquin in seinem Monolog vom Tod spricht, so hat dieser Begriff hier zwei Bedeutungen: einerseits handelt es sich um den physischen Tod, um die Vergänglichkeit, gegen die sich der Mensch durch Schöpfungen zu wehren versucht, andererseits der Tod im Sinne einer geistigen Stagnation, analog zu der Logik und Vernunft, die, von Bebuquin so oft kritisiert, verarmen, der „den Toren (lehrt), um Dich hundert Dinge zu verachten.“¹¹¹

Das Wunder erscheint als Aufhebung des Todes, nicht aber des physischen, sondern des geistigen Todes. „Das Phantastische, das außer den Regeln steht“¹¹² ist der Feind des Todes. Das Wunder ist das Irrationale,

das die Gesetze bricht, das dem Geist die erwünschte Freiheit der Schöpfung bringt. Doch „es gibt kein Wunder, was immer wir tun, an Werken schaffen, ist keine unabhängige Tat, kein Wunder. Alle, wir alle, sind Dilettanten des Wunders, denn niemand kann den Tod auslöschen. (...) Nur eines kann der Mensch: ändern, Formen ändern, in aller Freiheit, die uns wurde, gibt es nur: das Andere, etwas, das neu ist, das Andere, das dabei wie alles Vorher und Nachher im Banne des Herrn der Form, des Todes steht.“¹¹³

„Herr, lass mich einmal sagen, ich schuf aus mir. Sieh mich an, ich bin ein Ende, lass mich eine unabhängige Tat, ein Wunder tun“, sagt Bebuquin und schließt den Rahmen, der mit seiner Aussage im ersten Kapitel – „ich will mich, aus meiner Seele muss etwas ganz Eigenes kommen“¹¹⁴ – geöffnet wurde. Wenn Bebuquin am Anfang jedoch einer selbstbewussten Willensbehauptung Ausdruck verleiht, so ist er nun, am Ende des Romans, resignativer geworden, er fleht fast Gott an, ihm die Möglichkeit des Wunders zu gewähren.

Man kann fast behaupten, dass *Bebuquin* eine zutiefst pessimistische Utopie ist. Das Ideal, das die „Dilettanten“ anstreben, scheint sich mit jedem Schritt, mit dem sie sich ihm zu nähern glauben, noch mehr zu entfernen. Das fast verzweifelt erwünschte Wunder wäre die unabhängige Schöpfung, welche die dem Menschen gesetzten Schranken durchbrechen würde: nämlich die Logik, die Vernunft, das überlieferte Wissen, die platonische und mystische Ruhe, wobei all das unter dem Sammelbegriff Tod zusammengefasst werden könnte. Das Wunder wäre die uneingeschränkte existentielle Freiheit, die Unabhängigkeit von jedwelcher äußeren Bindung – in einem Wort: die Aufhebung des geistigen und schöpferischen Todes. Bebuquin sucht das Wunder in der Wortschöpfung, in der Tat, in der radikalen Verwandlung des Ich durch Sünde, Krankheit, er spielt sogar mit dem Gedanken des Selbstmords. Böhm propagiert das Irrationale und sucht das Wunder in der phantastischen Verzerrung der Wirklichkeit, im Alkoholrausch, im Genuss. Euphemia findet zunächst Zuflucht in der sexuellen, später in der mystischen Ekstase. Ob die Wundersuche an dem Verlust des religiösen Glaubens, an der unüberwindbaren Herrschaft der Ratio scheitert, oder ob es einfach unmöglich ist, sich über die menschliche Kondition zu erheben, bleibt

offen. Einstein wirft bloß existentielle Fragen auf, auf die er keine Antworten zu geben vermag.¹¹⁵

Anmerkungen:

¹ Wasmuth, Ewald: Die Dilettanten des Wunders. Versuch über Carl Einsteins „Bebuquin“. In: Der Monat 14 (1962). S. 55

² Ob Einsteins *Bebuquin* tatsächlich als Roman gelten kann, steht hier nicht zur Frage. Als Roman wurde dieser kurze Prosatext (ungefähr 50 Seiten in der Reclam-Ausgabe von 1995) von seinem Autor bezeichnet. In der Sekundärliteratur wird er als „Roman“ betrachtet (s. Penkert, Sibylle: Carl Einstein. Beiträge zu einer Monographie. S. 62 f.), aber auch als „romanähnliches Avantgardewerk“ (s. Bergner, Natur und Technik in der Literatur des frühen Expressionismus, 215), als „Romanversuch“ (s. Rumold, Rainer: Carl Einstein: Sprachkrise „absoluter“ Dichtung“. S. 266).

³ Kramer, Andreas: Die „verfluchte Heredität loswerden“. Studie zu Carl Einsteins „Bebuquin“. Münster 1990. S. 64.

⁴ 1907 publizierte die Zeitschrift *Die Opale* ein Fragment von *Bebuquin* unter dem Titel *Herr Giorgio Bebuquin*. 1912 erschien der Roman als Folge in der *Aktion* und wurde im selben Jahr vom Verlag Die Aktion auch als Buch veröffentlicht. 1917 erschien eine überarbeitete Neuausgabe in der Reihe „Aktions-Bücher der Aeternisten“.

⁵ Lukàcs, Georg: Die Theorie des Romans. München 1994. S. 51.

⁶ Lukàcs, Georg: a.a.O. S. 32.

⁷ Lukàcs, Georg: a.a.O. S. 51.

⁸ Lukàcs, Georg: a.a.O. S. 11.

⁹ Forte, Luigi: „Die verspielte Totalität“. Anmerkungen zum Problem der historischen Avantgarde. In: Klopfer, Rolf /Janetzke-Dillner, Gisela (Hg.): Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert. Stuttgart 1981. S. 385 f.

¹⁰ 1914 in der *Aktion* erschienen und 1916 in dem Buch *Anmerkungen*, Verlag Die Aktion, Berlin.

¹¹ Lukàcs, Georg: a.a.O. S. 51.

¹² Forte, Luigi: a.a.O. S. 385.

- ¹³ Lukács, Georg: a.a.O. S. 11.
- ¹⁴ Einstein, Carl: Werke Bd. 1 (1907-1918). Haarmann, Hermann / Siebenhaar, Klaus (Hg.). Berlin 1994. S. 92.
- ¹⁵ Einstein, Carl: Werke 1. S. 92.
- ¹⁶ Einstein, Carl: Werke 1. S. 92 f.
- ¹⁷ In diesem Zusammenhang schrieb Einstein in *Der Snobb*, 1909 im *Hyperion* erschienen: „Ein Gesetz, ein sichtbares, ist zu konstruieren, das uns trennt, das uns Glaube gibt, trotzdem es unsere Konstruktion ist. Unsere Konstruktion, denn das Gesetz der ursächlichen Folgen über uns hinauszudehnen, ist sinnlos.“ (Werke 1, S. 33) Die Kausalität, die im ästhetisch-literarischen Bereich die traditionelle, psychologisch begründete Erzählweise prägte, und im erkenntnistheoretischen Bereich das auf die Kategorien der Vernunft und Logik basierende Weltbild, gilt nicht mehr als Gesetz. Es ist nicht „unsere Konstruktion“, sondern eine überlieferte, dem Ich aufgezwungene Auffassung, die abgeschafft werden soll.
- ¹⁸ Einstein, Carl: Werke 1. S. 95.
- ¹⁹ Einstein, Carl: Werke 1. S. 96.
- ²⁰ Einstein, Carl: Werke 1. S. 122.
- ²¹ Einstein, Carl: Werke 1. S. 122.
- ²² Einstein, Carl: Werke 1. S. 122.
- ²³ Einstein, Carl: Werke 1. S. 96.
- ²⁴ *Vathek*, Erstdruck 1910 im *Hyperion*.
- ²⁵ Einstein, Carl: Werke 1. S. 42.
- ²⁶ zit. Penkert, Sibylle: Carl Einstein. Existenz und Ästhetik. Wiesbaden 1970. S. 29.
- ²⁷ Kramer, Andreas: a.a.O. S. 64.
- ²⁸ Einstein, Carl: Werke 1. S. 98.
- ²⁹ *Kubin der Zeichner*; Erstdruck 1909, *Berliner Börsen-Courier*.
- ³⁰ Einstein, Carl: Werke 1. S. 40.
- ³¹ siehe die 1912 in der *Aktion* veröffentlichten Anmerkungen *Über den Roman*, die 1911 im März erstmals veröffentlichten Aufsätze *Paraphrase* und *Der Tapezier*.
- ³² Einstein, Carl: Werke 1. S. 98.

³³ Braun, Christoph: Carl Einstein. Zwischen Ästhetik und Anarchismus. Zu Leben und Werk eines expressionistischen Schriftstellers. München 1987. S. 121.

³⁴ Einstein, Carl: Werke 1. S. 128.

³⁵ Nebukadnezar Böhms Passivität wird auch durch die Konnotationen seiner Namen suggeriert: Nebukadnezar, der babylonische König, hatte prophetische Visionen, die er aber nicht interpretieren konnte und der Mystiker Jakob Böhme, auf den sich der Nachname aller Wahrscheinlichkeit nach bezieht, war auch ein Visionär. (s. Braun, Christoph: a.a.O. S. 108) Durch den Namen schon erweist sich Nebukadnezar Böhm als passiver Empfänger, unfähig produktiv zu schaffen.

³⁶ Einstein, Carl: Werke 1. S. 93.

³⁷ Einstein, Carl: Werke 1. S. 104.

³⁸ Einstein, Carl: Werke 1. S. 94.

³⁹ Einstein, Carl: Werke 1. S. 94.

⁴⁰ Einstein, Carl: Werke 1. S. 94.

⁴¹ Einstein, Carl: Werke 1. S. 94.

⁴² Einstein, Carl: Werke 1. S. 97.

⁴³ Einstein, Carl: Werke 1. S. 119.

⁴⁴ Kramer, Andreas: a.a.O. S. 65.

⁴⁵ Einstein, Carl: Werke 1. S. 121.

⁴⁶ Einstein, Carl: Werke 1. S. 128.

⁴⁷ Einstein, Carl: Werke 1. S. 93.

⁴⁸ In der Sekundärliteratur wird diese Szene auch als sprachliche Realisierung des Wunders interpretiert. Diener schreibt dazu: „Zwar geschieht etwas, Böhms Bellen lässt Euphemias Hund aus dem Sprachrohr fallen, dies ist jedoch kein Wunder, höchstens ein linguistisches (das Bellen schafft scheinbar den Hund), das Bebuquins Versuch als dilettantisches Unterfangen auf groteske Weise lächerlich macht.“ (Diener, Hansjörg: Dichtung als Verwandlung. Eine Studie über das Verhältnis von Kunsttheorie und Dichtung im Werk Carl Einsteins. Zürich 1987. S. 150 f.) Kramer spricht von einem sprachlichen Wunder, das sich auf zwei Ebenen der Sprache realisiert - semantisch und phonetisch: „Kohärenz basiert zunächst weniger auf Logizität des

Dargestellten, sondern ist rein sprachlich hergestellt (semantische Relation zwischen ‚bellte‘ und ‚Schoßhund‘, phonetische zwischen ‚Wunder‘ und ‚-hund‘, antizipiert im doppelten ‚und‘ des ersten der angeführten Sätze sowie in ‚suche‘.“ (Kramer, Andreas: a.a.O. S. 65)

⁴⁹ s. Braun, Christoph: a.a.O. S. 115.

⁵⁰ Einstein, Carl: Werke 1. S. 109.

⁵¹ Einstein, Carl: Werke 1. S. 105.

⁵² Einstein, Carl: Werke 1. S. 103.

⁵³ Einstein, Carl: Werke 1. S. 104.

⁵⁴ Einstein, Carl: Werke 1. S. 103.

⁵⁵ Einstein, Carl: Werke 1. S. 105.

⁵⁶ Einstein, Carl: Werke 1. S. 107.

⁵⁷ Einstein, Carl: Werke 1. S. 107.

⁵⁸ Einstein, Carl: Werke 1. S. 109.

⁵⁹ *Über Paul Claudel*, Erstdruck 1913, in *Die weißen Blätter*:

⁶⁰ Diener, Hansjörg: a.a.O. S. 132.

⁶¹ Einstein, Carl: Werke 1. S. 110.

⁶² Einstein, Carl: Werke 1. S. 111.

⁶³ Einstein, Carl: Werke 1. S. 111.

⁶⁴ Einstein, Carl: Werke 1. S. 111.

⁶⁵ Einstein, Carl: Werke 1. S. 111.

⁶⁶ Einstein, Carl: Werke 1. S. 109.

⁶⁷ Einstein, Carl: *Sterben des Komis Meyers*. Baacke, Rolf-Peter (Hg.). München 1993. S. 75 f.

⁶⁸ Einstein, Carl: Werke 1. S. 111.

⁶⁹ s. Penkert, Sibylle: Carl Einstein. Existenz und Ästhetik. S. 22: „Es ist deutlich, wie hier aus metaphysischen Kulissen, umgeben von den religiös pervertierten Requisiten einer untergehenden Epoche gesprochen wird. Die Lächerlichkeit des auftretenden Gottes ist ins Mittelmaß unterkühlt und darin schreckenerregend, die Reaktion der Menschen repräsentiert mechanische Hypnose, und die Groteske wird vollends installiert durch die Vision vom kristallinen Feuer des Propheten Hesekiel – die Apokalypse als Kognakrausch vom Heiligen Geist in einer Großstadtbar zelebriert.“

⁷⁰ Einstein, Carl: Werke 1. S. 113.

- ⁷¹ Einstein, Carl: Werke 1. S. 113.
- ⁷² Einstein, Carl: Werke 1. S. 117.
- ⁷³ Einstein, Carl: Werke 1. S. 117.
- ⁷⁴ Einstein, Carl: Werke 1. S. 114.
- ⁷⁵ Einstein, Carl: Werke 1. S. 115.
- ⁷⁶ Einstein, Carl: Werke 1. S. 115.
- ⁷⁷ Einstein, Carl: Werke 1. S. 114.
- ⁷⁸ Einstein, Carl: Werke 1. S. 116.
- ⁷⁹ Einstein, Carl: Werke 1. S. 118.
- ⁸⁰ Einstein, Carl: Werke 1. S. 114.
- ⁸¹ Einstein, Carl: Werke 1. S. 129.
- ⁸² Einstein, Carl: Werke 1. S. 118.
- ⁸³ Einstein, Carl: Werke 1. S. 120.
- ⁸⁴ Einstein, Carl: Werke 1. S. 121.
- ⁸⁵ Einstein, Carl: Werke 1. S. 121.
- ⁸⁶ Einstein, Carl: Werke 1. S. 121.
- ⁸⁷ Einstein, Carl: Werke 1. S. 121.
- ⁸⁸ *Der Snobb*, Erstdruck 1909, im *Hyperion*.
- ⁸⁹ Einstein, Carl: Werke 1. S. 34.
- ⁹⁰ Einstein, Carl: Werke 1. S. 35.
- ⁹¹ *Der Arme*, 1913, in der *Aktion* veröffentlicht.
- ⁹² Sohns, Eckhard-E.: Der Leser Carl Einsteins. Zu einer Kritik der Interpretation in den frühen Texten. Frankfurt a.M. 1992. S. 207.
- ⁹³ Einstein, Carl: Werke 1. S. 157.
- ⁹⁴ Einstein, Carl: Werke 1. S. 190.
- ⁹⁵ Einstein, Carl: Werke 1. S. 115.
- ⁹⁶ Einstein, Carl: Werke 1. S. 121.
- ⁹⁷ Einstein, Carl: Werke 1. S. 122.
- ⁹⁸ Einstein, Carl: Werke 1. S. 121.
- ⁹⁹ Mörchen, Helmut: Anmerkungen zur Lektüre des *Bebuquin* anlässlich Carl Einsteins 100. Geburtstag. In: Kiefer, Klaus H. (Hg): Carl-Einstein-Colloquium 1986. Frankfurt a.M. 1988. S. 46.
- ¹⁰⁰ Diener, Hansjörg: a.a.O. S. 208.
- ¹⁰¹ Einstein, Carl: Werke 1. S. 121.
- ¹⁰² Einstein, Carl: Werke 1. S. 123.

¹⁰³ Einstein, Carl: Werke 1. S. 111.

¹⁰⁴ Einstein, Carl: Werke 1. S. 123.

¹⁰⁵ *Revolte*, 1912, in der *Aktion* erschienen.

¹⁰⁶ Einstein, Carl: Werke 1. S. 142 f.

¹⁰⁷ Einstein, Carl: Werke 1. S. 142.

¹⁰⁸ Diener, Hansjörg: a.a.O. S. 209.

¹⁰⁹ Einstein, Carl: Werke 1. S. 123 f.

¹¹⁰ Einstein, Carl: Werke 1. S. 124.

¹¹¹ Einstein, Carl: Werke 1. S. 123.

¹¹² Einstein, Carl: Werke 1. S. 124.

¹¹³ Wasmuth, Ewald: a.a.O. S. 54.

¹¹⁴ Einstein, Carl: Werke 1. S. 92.

¹¹⁵ Diener, Hansjörg: a.a.O. S. 22: „Ob Bebuquin an den unzureichenden Mitteln gescheitert ist, oder ob das Ziel letztlich als Utopie und damit als unerreichbar erkannt wird, bleibt offen.“

Bibliographie:

- Bergner, Natur und Technik in der Literatur des frühen Expressionismus. Frankfurt a.M. 1998.
- Braun, Christoph: Carl Einstein. Zwischen Ästhetik und Anarchismus. Zu Leben und Werk eines expressionistischen Schriftstellers. München 1987.
- Diener, Hansjörg: Dichtung als Verwandlung. Eine Studie über das Verhältnis von Kunsttheorie und Dichtung im Werk Carl Einsteins. Zürich 1987.
- Einstein, Carl: Sterben des Komis Meyers. Baacke, Rolf-Peter (Hg.). München 1993.
- Einstein, Carl: Werke Bd. 1 (1907-1918). Haarmann, Hermann/Siebenhaar, Klaus (Hg.). Berlin 1994.
- Forte, Luigi: „Die verspielte Totalität“. Anmerkungen zum Problem der historischen Avantgarde. In: Kloepfer, Rolf/Janetzke-Dillner, Gisela (Hg.): Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert. Stuttgart 1981.
- Kramer, Andreas: Die „verfluchte Heredität loswerden“. Studie zu Carl Einsteins „Bebuquin“. Münster 1990.
- Lukàcs, Georg: Die Theorie des Romans. München 1994.
- Mörchen, Helmut: Anmerkungen zur Lektüre des *Bebuquin* anlässlich Carl Einsteins 100. Geburtstag. In: Kiefer, Klaus H. (Hg): Carl-Einstein-Colloquium 1986. Frankfurt a.M. 1988.
- Penkert, Sibylle: Carl Einstein. Beiträge zu einer Monographie. Göttingen 1969.
- Penkert, Sibylle: Carl Einstein. Existenz und Ästhetik. Wiesbaden 1970.
- Rumold, Rainer: Carl Einstein: Sprachkrise „absoluter“ Dichtung“. In: Woodmansee, Martha (Hg.): Erkennen und Deuten. Essays zur Literatur und Literaturtheorie. Berlin 1983.
- Sohns, Eckhard-E.: Der Leser Carl Einsteins. Zu einer Kritik der Interpretation in den frühen Texten. Frankfurt a.M. 1992.
- Wasmuth, Ewald: Die Dilettanten des Wunders. Versuch über Carl Einsteins „Bebuquin“. In: Der Monat 14 (1962).