

Kalina SHTEREVA

Hll.-Kyrill-und-Method-Universität, Veliko Tarnovo, Bulgarien

ATLANTIK ZWISCHEN MEINEN SCHUHEN.¹
DAS SCHUHWERK ALS PROJEKTION DES SOZIALEN ICH
IN DER ERZÄHLUNG *MONTAUK* VON MAX FRISCH

Kalina SHTEREVA

St. Cyril and St. Methodius University, Veliko Tarnovo, Bulgaria

ATLANTIC BETWEEN MY SHOES.
THE FOOTWEAR AS A PROJECTION OF THE SOCIAL ME
IN THE NOVEL *MONTAUK* BY MAX FRISCH

The article deals with the complex identity problems in Max Frisch's late novel *Montauk*. It is based on the thesis that the various social masks that people wear in public are represented metaphorically by the protagonists' shoes. The state of barefootedness therefore takes on a new meaning: the barefooted person is someone who shows his true identity without worrying about the consequences. Barefootedness is presented in *Montauk* as an aspired ideal, since it implies a return to the original, true self and embodies the philosophy of life of authenticity.

Keywords: Max Frisch; Montauk; identity; social masks; shoes

1. Das Ding als Extension des Selbst

Es hat immer Dinge gegeben, die sich ihrer utilitären Funktion entzogen haben und eine zweckentfremdete, vergeistigte Existenz zu führen begannen. Früher wurden sakrale Artefakte, Götzenbilder und Zaubergegenstände angebetet; in der technomorphen Gesellschaft greift man gerne zu Glücksbringern, Fetischen und Statussymbolen. Es gibt kaum etwas Dingliches, was nicht zum Knotenpunkt semiotischer Energien werden könnte.

Dabei scheinen Dinge auch eine besondere Rolle bei der Identitätsbildung zu spielen. Die Gegenstände, die man besitzt oder kontrolliert, können nämlich als Extensionen des Selbst fungieren und legen somit die nicht immer klar definierbare Grenze zwischen dem Ich und der Welt fest. Fernerhin bilden die semiotisch geladenen

¹Das Zitat stammt aus *Mein Name sei Gantenbein*, S. 331

Objekte einen intermediären Raum zwischen intrapsychischer und extrapsychischer Wahrnehmung und überbrücken so die Kluft zwischen der Psyche und der Objektwelt. Als vermittelnde Instanz garantiert das Ding die Kontinuität der Welterfahrung und des Selbsterlebnisses.

Donald Winnicott (1969) hat in diesem Zusammenhang das Konzept des so genannten Übergangsobjekts entworfen, um eine spezifische Phase der frühkindlichen Identitätsbildung zu erklären: durch die Fixierung auf bestimmte Lieblingsgegenstände (Stofftiere, Kuscheldecken, Zipfel u.a.) vermag das Kind, sich vom emotionalen Gravitationsfeld der Mutter loszulösen und erste Schritte zum Konstruieren seiner eigenen, autonomen Welt zu wagen. Diese Phase markiert zugleich auch den Übergang vom narzisstischen zur Objektlibido (Dolgan 2009: 65). Nachdem die Übergangsobjekte ihre autonomiestiftende Funktion erfüllt haben, geraten sie anscheinend in Vergessenheit. Nach dem Erreichen eines bestimmten Alters haftet den ehemaligen Lieblingsgegenständen „der Ruf des Infantilen“ an (Habermas 1996: 6). Der Hang zum dinglichen, handhabbaren Objekt geht jedoch nicht ganz verloren, er transformiert sich nur in eine unterschwellige, subversive Energie, die in jeder symbolischen Substitution oszilliert, den Alltagsgegenständen individuelle Konnotationen verleiht oder sich obsessiv verfestigt und zum Fetisch erstarrt. Die Dinge nehmen weiterhin an der Identitätsgestaltung teil, wenn auch unbewusst und unmerklich, denn sie gehören zur raum-zeitlichen Kontinuität der Person, tragen zur Konsistenz des Körpers bei und dienen als Träger sozialer Zeichenhaftigkeit. Die materielle Habe bleibt lebenslang ein Teil des Selbst und umreißt die Grenzen sowohl der introspektiven als auch der intersubjektiven Wahrnehmung des Ich. Seit Freud gehört das komplexe Zusammenspiel zwischen dem Stofflichen und dem Geistigen bei der Genesis des Subjekts zu den Akzenten der psychoanalytischen Forschung. Individuelle Vorlieben, Assoziationen, Sinnzuschreibungen und -Verschiebungen in Bezug auf Objekte der dinglichen Umwelt können viel über die innere Welt einer Person aussagen, ohne unbedingt als anrühige Normabweichungen eingestuft zu werden. Die materiellen Dinge führen oft eine doppelte Existenz – als „Objekte, an denen sich Materie vergeistigt und Geist verkörpert“ (Tißberger 2010: 381), und die Manifestationen dieser Hybridisierung können sich äußerst mannigfaltig gestalten.

2. Der Schuh im Werk von Max Frisch

Als so ein ingenüoses, sinnträchtiges Objekt erweist sich auch der Schuh im Werk von Max Frisch. In den Texten des bekannten Schweizer Schriftstellers stellen die Schuhe ein häufig auftretendes Motiv dar, das mehr oder weniger diskret ins Blickfeld rückt und jenseits der rein dinglichen Präsenz eine symbolische Auratisierung erfährt. Oft unscheinbar, fast nebenbei in der Erzählstruktur eingeflochten, entpuppt sich der Schuh bei näherer Betrachtung als ein botschaftsreiches Element und weist einen assoziativen und symbolischen Mehrwert auf.

Dabei sind die Schuhe und die von ihnen ausgehenden semiotischen Signale fast immer fest an die Identität(-en) der Figuren gekoppelt. Sie gelten dann als

Extensionen nicht nur des körperlichen, sondern auch des psychischen Ich, und als solche verdinglichen sie gewisse Aspekte der Entfaltung und Entwicklung der dargestellten Charaktere. Ihre utilitäre Funktion, die mit dem Schutz der nackten Sohlen beim Laufen und der Stabilisierung des Gangs verbunden ist, wird bei Frisch metaphorisch auf den Schutz und die Stabilisierung der eigenen Identität übertragen. Der hautnahe Kontakt am Körper und die hohle, einladende Form des Schuhs² sowie seine Anschmiegsamkeit und die fast perfekte Anpassungsfähigkeit an die Füße sind weitere Merkmale, die das Schuhwerk zum Sinnbild der bequemen, gut zum eigenen Profil passenden sozialen Masken machen – Masken, die man trägt, um sich vor psychischen Traumata zu schützen und nach außen stabil auftreten zu können. Der Dualismus von Soma und Psyche wird somit im Schuh aufgehoben. Schuhe sind wie Identitäten: Man kann sie wechseln.

Eine vielsagende Passage aus *Mein Name sei Gantenbein* lautet:

Warum sind leere Schuhe so entsetzlich? Ich nehme einen Damenschuh, bunt und blumenleicht, ja, ich rieche dran. Es riecht nach Leder, nichts weiter. Ich halte den Atem an, erschreckt wie ein Einbrecher, und horche. (Frisch 1975: 20)

Obwohl niemand im Raum ist, fühlt sich der Ich-Erzähler nicht allein. Um die leeren Schuhe herum schwebt eine Aura der Unheimlichkeit, die schaurige Gefühle auslöst: Durch die sichtbare Präsenz der Schuhe wird die unsichtbare Präsenz ihrer Besitzer heraufbeschworen. Jenseits der reinen Metonymie, die gelegentlich die Repräsentation des Fußes bzw. des ganzen Körpers durch die Fußbekleidung impliziert, verschmilzt hier das Gegenständliche mit dem Geistig-Subjektiven und wird zu einem unzertrennlichen Teil der psychosozialen Identität. Die Kontamination des Objekthaften mit dem Subjekthaften geht so weit, dass eine klare Trennung dazwischen nicht mehr möglich ist. Jeder leere Schuh vermag so ein geistiges Hologramm seines Besitzers im Raum zu projizieren und ist somit eine Leerstelle, die eigentlich keine ist. Durch die gewagte Berührung mit einem der Schuhe verdichtet sich die Fremdpräsenz noch mehr: Mit dem taktilen und olfaktorischen Kontakt, der eine intime Nähe voraussetzt, sind die Grenzen der konventionellen sozialen Distanz überschritten, man ist plötzlich in die Privatsphäre eines unsichtbaren Gegenübers eingedrungen – aus psychosozialer Sicht ein Frevel. Daher auch die subjektive Empfindung des Ich-Erzählers, er habe etwas Verbotenes getan, er habe sich an einem Tabu vergangen.

Jurgensen (1976) erkennt in dieser Schuh-Szene das für Frisch relevante Thema der Identitätsverschiebung und des Identitätsverlusts. Er meint nämlich, der Ich-Erzähler „... findet leere Schuhe entsetzlich, weil er weiß, dass andere sprichwörtlich in sie hineinzuschlüpfen vermögen“ – ein Motiv, das übrigens auch im Drama *Andorra* eine der vielen Fluchtlinien der Identitätsproblematik darstellt. Während der

² In der fetischistischen Betrachtungsweise impliziert die hohle Form des Schuhs als eine Reminiszenz an die weiblichen Genitalien.

so genannten „Judenschau“, eines grotesken Rituals, wodurch Juden als solche identifiziert werden sollen, werden alle Andorraner aufgefordert, sich zu verummnen, ihre Schuhe auszuziehen und barfuß zu laufen, damit ihre Identität aufgrund des unbeschuhten Gangs festgestellt werden kann. Der ganzen Prozedur der „Judenschau“ wohnt die Vorstellung inne, dass die Identität kein amorphes, opakes Gebilde ist, sondern eine fragmentable Schichtenstruktur aufweist: es gibt die tiefe, natürliche, authentische Identität einerseits und die äußere, angelegte, kulturell und sozial oktroyierte Identität andererseits. Bei der Judenschau wird die Oberflächenstruktur zugunsten der Aufdeckung der tiefliegenden Wesenszüge des Ich aufgehoben. Die äußeren Identitätsmerkmale werden annulliert, damit die inneren Persönlichkeitsmerkmale umso deutlicher hervortreten: der Gang ist aussagekräftiger als die Schuhe, die Stimme – signifikanter als das Gesicht. Durch den Verzicht auf die äußeren Identitätsmarker legen die Andorraner gleichzeitig ihre tradierte, gewohnte oder eingebaute Persönlichkeit ab: Die soziokulturelle Identität ist modulierbar, austauschbar und multiplizierbar, die innere dagegen nicht. „Wo sind meine Schuhe? Jemand hat mir die Schuhe genommen!“ ruft der andorranische Doktor während der Judenschau (Frisch 1975: 104) und zeigt durch diese Aussage indirekt, wie leicht es einem fällt, sich eine fremde Identität zu eigen zu machen³. Das Einzige, was vom vermeintlichen Juden Andri bleibt, sind eben seine Schuhe – das äußere, trügerische Identitätsmerkmal (in diesem Fall – der jüdische Ursprung), worauf er sein ganzes Leben lang von den Andorranern reduziert wurde. Als Symbol der unterstellten Identität bleiben Andris Schuhe auf der Bühne auch nach dem Ende des Dramas stehen und gewinnen so eine monumentale Bedeutung – als Denkmal und Denkanstoß.

Die meisten Literaturkritiker sind sich darüber einig, dass das menschliche Ich für Frisch nicht festgelegt war. Diese Unbestimmtheit gilt an erster Stelle für sein subjektives Selbstgefühl, aber auch für viele der männlichen Figuren in seinem Werk, in denen er sich als Autor auflöst und wieder findet. Seine Fiktion ist autobiographisch gefärbt, seine Autobiographie dagegen steht unter dem Zeichen des Fiktionalen.

Max Frisch hat sich oft statt der üblichen „Ich“ mit dem unbestimmten Personalpronomen „man“ genannt (...) Mit diesem „Ich“ führt er endlose Gespräche, tauscht die Rollen und versucht verschiedene Identitäten auf sich. (Lakres 2013: 9)

Die oben zitierten Passagen aus *Mein Name sei Gantenbein* und *Andorra* führen deutlich vor Augen, dass die verschiedenen Identitäten im Werk von Frisch ihr symbolisch-gegenständliches Pendant gelegentlich in den Schuhen der Hauptfiguren finden. Besonders klar wird der Bezug zwischen dem Schuhwerk und der

³ Identitätsaustausch und Identitätsspiel gehören übrigens zu den Hauptthemen aller drei „großen“ Romane von Max Frisch

aufgestülpten, situationsbedingten Identität in der autobiographischen Erzählung *Montauk*, wo Frisch versucht, sich selbst barfuß – d.h. ohne soziale Maske(n) – zu inszenieren.

3. Beschuhtheit versus Unbeschuhtheit in *Montauk*

Das Oberflächen-Narrativ von *Montauk* folgt einer eher banalen Sujet-Linie: ein alternder Schriftsteller (*Max*) lässt sich unverbindlich auf eine viel jüngere Ausländerin (*Lynn*) ein und verbringt ein Wochenende mit ihr im kleinen Dorf Montauk an der Atlantikküste, d.h. – am Rande der bekannten Welt, an einem Ort der gemeinsamen Ortlosigkeit.

Bei Max ermöglicht die so gewonnene Distanz zu den gesellschaftlichen Imperativen und zu den gewohnten sozialen Bindungen auch eine innere Distanzierung von den bekannten, alltäglichen Dimensionen seines sozialen Ich. Die kurze Flucht aus dem öffentlichen Raum, wo er als wichtiger sozialer Akteur stets in einer gesellschaftlich akzeptablen Rolle auftreten soll, gibt ihm Anlass dazu, sein bisheriges Leben als Autor und als (Ehe-)Mann einer schonungslosen kritischen Revision zu unterziehen und nach seiner unverhüllten, authentischen Identität zu suchen, die bislang ein Schattendasein gefristet hat. Max geht von vielen Seiten her gegen sich vor, evaluiert seine Vergangenheit und seine Gegenwart aus der Perspektive eines unvoreingenommenen Betrachters, versucht die Fragmente seines Lebens neu einzuordnen und sie in ein neues, objektiveres Selbstbild zusammenzufügen. Diese Objektivierung des Subjektiven findet ihren stilistischen Ausdruck im steten Schwanken des Erzählers zwischen der ersten und der dritten Person, zwischen der souveränen, hochpersönlichen Ich-Form und der distanznehmenden, entfremdenden Er-Form. Eine zusätzliche Außenperspektive bietet Lynn an, die ihre gnadenlosen Feststellungen (“Max, you are a liar”/ “Max, you are a monster”/ “Max, you are a fortunate man” – Frisch 1991: 55, 86, 184) aus der vorurteilslosen, ernüchternden Distanz der „Fremdheit“ (fremde Frau, fremdes Land, fremde Sprache) verkündet und so den Prozess der inneren Demaskierung intensiviert und beschleunigt.

Mit *Montauk* versucht Frisch, einmal ehrlich sich selbst, aber auch dem Leser gegenüber zu sein. Als Folge davon sieht sich der Leser in einer *Chronique scandaleuse*⁴ mitgerissen: Ihm wird ein geradezu voyeuristischer Blick in die intimsten Ecken eines fremden Lebens gewährt. Hinter der Protokollierung der eigenen Schuld und der Zurschaustellung des persönlichen Versagens steckt der Wunsch von Max, sich von allem zu befreien, was den Hauch der Selbstgerechtigkeit und der Scheinheiligkeit trägt. Diese Enthüllung findet nicht nur inwendig statt, sie wird metaphorisch nach außen getragen, und zwar am Bild der Schuhe, die ausgezogen werden müssen.

In *Montauk* portraitiert sich Max zunächst als jemand, der seine Schuhe nur selten auszieht: Selbst wenn er alleine ist, trägt er seine Schuhe weiter, z.B. im

⁴Vgl. Arnold 1983: 108

Hotelzimmer in New York („Wieder lege ich die Füße mit den Schuhen⁵ auf den niedrigen Tisch und esse Nüsse aus der hohlen Hand“ – Frisch 1991: 16) oder während des Urlaubs an der Küste von La Spezia im Jahr 1958 („Im Morgengrauen vor Jahren... gehe ich auf der Küstenstraße, während sie schläft; nicht barfuß... Zuerst bin ich nur vors Haus gegangen und habe mich an die Mole gesetzt... die beiden Arme zur Seite gespreizt, die Hände flach auf dem rauhen Mörtel, die Füße mit den Espadrilles pendelnd“ – ebd., 157). Wie oben schon erwähnt, stehen Schuhe im Werk von Frisch für soziale Masken und austauschbare Identitäten, d.h. dem beschuhten Schriftsteller Max fällt es schwer, sich von den sozialen bzw. literarischen Rollen zu trennen, die er auf sich genommen hat. Die Grenze zwischen dem privaten und dem öffentlichen Raum wird somit aufgehoben; das authentische, unverfälschte Ich wird auf die Dauer verdrängt, damit die „aufgebesserten“, darstellungswürdigen Identitäten noch überzeugender inszeniert werden können. Die Schwäche, die Lasterhaftigkeit oder sogar die Banalität der eigenen Persönlichkeit werden mithilfe von fiktionalen Anspielungen kaschiert („Ich probiere Geschichten an wie Kleider“ – ebd., 173), was den Autor zu einem Sonderfall seiner Literatur macht. Der stets beschuhte Mensch ist jemand, der nie aus der Rolle fällt; er ist ein Hybrid zwischen der realen und der gewünschten Identität. Die Tarnung ist zu einem Bestandteil des Getarnten geworden und die Trennung ist nur unter schmerzhafter Retrospektion und Auto-reflexion möglich.

3.1 Die Berlin-Szene

Nur einmal erscheint Max in seinen Reminiszenzen explizit als bloßfüßiger Mensch, und zwar im Rahmen einer persönlichen Krisensituation:

Was er verschweigt: wie ich im Pyjama nachts durch Friedenau gehe; keine Zeugen auf der Straße, nur Bogenlampen im Regen, der Regen sichtbar unter Bogenlampen, einmal ein Auto, das aber nicht stoppt, ich gehe auf dem Bürgersteig im Pyjama barfuß, es ist aber kalt, Februar in Berlin, das nasse Pflaster, dann der patschnasse Pyjama, ich komme nicht weit, denn ich schlottere bloß statt mich zu schämen... (ebd., 105, 106)

Während eines Gesprächs mit Lynn kommt plötzlich diese Szene hoch, fragmentarisch, bruchstückhaft und gleichsam aus dem Kontext gerissen – die Momentaufnahme eines katastrophischen Ereignisses. Was zu diesem alptraumähnlichen nächtlichen Gang geführt hat bleibt unklar, es besteht lediglich nur der indirekte Bezug auf die Ehe von Max und Marianne. Die Folge scheint traumatischer als der Auslöser gewesen zu sein, denn es wird eine äußerst ich-bezogene Erinnerung beschrieben, die jeglicher fremden Präsenz entbehrt. Der Zustand der eigenen Barfußigkeit deutet auf eine ernüchterte, desillusionierte Autoreflexion hin, die als

⁵ Alle Hervorhebungen sind von mir, K. Shtereva

peinlich, beschämend und verstörend erlebt wird. Dass es sich dabei um einen heftigen persönlichen Kataklysmus handelt, wird auch aus der Dissonanz zwischen dem Erscheinungsbild von Max (im Pyjama, barfuß) und dem Topos des Geschehens (der öffentliche Raum, auf dem Bürgersteig) ersichtlich. Die Beziehungskonflikte und die damit verbundenen inneren Konflikte werden in dieser Szene außerhalb der eigenen vier Wände ausgetragen und dadurch wächst sich das persönliche Drama von Max zu einem persönlichen Golgatha aus. Die unbeschuhten Schritte auf der Straße markieren die Meilensteine des eigenen Leidenswegs.

3.2 Die Strand-Szene

Eine ganz gegensätzliche Erfahrung wird in der Strand-Szene in Montauk am 12.5.1974 geschildert. Im Unterschied zu der Berlin-Szene zieht Max hier seine Schuhe freiwillig aus und scheint den unbeschuhten Gang zum ersten Mal zu genießen. Die Befreiung der Füße von dem Schuhwerk impliziert auch die Befreiung der Seele von dem Drang, immer in multiplen Rollen aufzutreten, um den hohen Anforderungen der Literatur und der Gesellschaft gerecht zu werden. In diesem Augenblick legt Max alle angepassten, sozial und literarisch anwendbaren Identitäten von sich ab und fühlt sich trotzdem wohl. Dies markiert die Endphase eines gewollten, bewusst gesteuerten Prozesses der heilbringenden Selbstentblößung. Jeder Schritt ohne die schützende, aber auch verhehlende Hülle der Schuhbekleidung ist hier eine weitere Annäherung an sich selbst. Der unbeschuhte Gang in Berlin war eine Katastrophe; der unbeschuhte Gang am Strand von Montauk hingegen ist eine Katharsis:

Es ist besser, die Schuhe auszuziehen und barfuß im Sand zu gehen, die Schuhe in den Händen... Er fragt sich, wie weit er gehen wird, die Schuhe in den Händen... Kurz nachdem er beinahe gestolpert ist, weiß er, was er, die beiden Schuhe in den beiden Händen, gedacht hat: Ich möchte dieses Wochenende beschreiben können, ohne etwas zu erfinden... Einmal müßte man so lang gehen, bis man keine Haut mehr an den Sohlen hat und wirklich zu sich selbst spricht... und jetzt bleibt er auf der Düne stehen, die Schuhe in den Händen, um zu sagen: DAMN! (ebd., 152–154)

Der Zustand des Unbeschuhtseins entspricht metaphorisch einem aufrichtigen Leben bzw. einem aufrichtigen Schreiben ohne Erfindungen. Die Strand-Szene kann demnach als eine Protokollierung der fiktionfreien Selbsterfahrung interpretiert werden (der Einschub „die Schuhe in den Händen“ kommt insgesamt fünfmal in der Beschreibung der Strandgangs vor). Diese Szene bildet einen Wendepunkt und eine Zäsur, die das Leben von Max in ein Vorher und Nachher trennt; sie ist auch der konzeptuelle Kern der Erzählung „Montauk“, worum sich das ganze Reminiszenzen-Puzzle zusammenfügt.

In diesem Sonderzustand der Barfüßigkeit bekommt Max die schicksalsschwere Offenbarung: „Ich lebe stets in Unkenntnis der Lage“ (ebd., 155). Diese erschreckende Entdeckung ist der Höhepunkt seiner Selbsterkenntnis, aber auch

der Tiefpunkt seiner Selbstbewertung: Er muss sich selbst als Lügner entlarven, da er in einer permanenten Lüge lebt, indem er stets das Fiktum dem Faktum vorzieht („erstens ist das Meer nicht perlmuttergrau, die Möwen sind nicht weiß, der Sand weder gelb noch grau, nicht einmal das Gras ist grün oder gelb, das tiefe Gewölk nicht violett“ – ebd., 154). Die beschönigende Attribuierung der Lebensumstände ist eine Strategie, die ihn erfolgreich als Schriftsteller und als öffentliche Figur gemacht, jedoch sein privates Leben zum Scheitern gebracht hat. Die bittere Bilanz: „Ich habe mir mein Leben verschwiegen. Ich habe irgendeine Öffentlichkeit bedient mit Geschichten... Ich habe mich nur verraten“ (ebd., 173).

Von nun an zeigt sich Max bereit zu lernen, wieder barfuß zu laufen, d. h. auf den verhüllenden und stabilisierenden Dienst der fiktiven sozialen und literarischen Identitäten zu verzichten und eine illusionslose Version von sich selbst und von seinem autobiografischen Werk zu präsentieren. Die Barfüßigkeit bringt zwar die Empfindlichkeit, Verletzlichkeit und Fragilität des Soma und – im übertragenen Sinne – der Seele zum Vorschein; sie hebt aber auch den Kontrast zwischen der lebendigen organischen Materie und dem leblosen, opaken Ding hervor: von den bloßen Füßen geht die Faszination der organischen Materie aus; sie strahlen eine vitale Energie aus, die mehr Überzeugungskraft als der tote Glanz der Schuhe zu vermitteln vermag (vgl.: „Er blickt auf ihre lebenden Füße. Zuvor hat sie die Schuhe abgestreift, um barfuß zu sein“ – ebd., 96). Der Schuh hat kein eigenes Leben, es sei denn, er wird an jemandes Körper angehängt. In anderen Worten: die Fiktion braucht den Impetus des realen Lebens, um lebendig erscheinen zu können, aber nicht umgekehrt. Die Tatsächlichkeiten des Daseins haben Vorrang vor der schöpferischen Erfindung.

Kraft einer unerwarteten Analogie vergleicht Max die nackten Füße einer jungen Verkäuferin mit „Zierfischen in einem Aquarium“ (ebd., 89). Es ist ein Vergleich zwischen zwei Objekten, die eigentlich eher als Gegenteile voneinander aufgefasst werden könnten, da ihnen teilweise oppositionelle Eigenschaften inhärieren (Monochromie vs. Farbenpracht, Ruhe vs. Bewegung, Pragmatik vs. Ästhetik). Die innere Logik für die merkwürdige Parallele kann nur mithilfe der oben ausgeführten These über das Identitäten-Spiel aufgespürt werden, dessen Projektion der Zustand des (Un-)Beschuhtheits ist: Wie die Zierfische ein zur Schau gestelltes, umrahmtes Stück Natur inmitten einer technisierten Matrix-Welt sind, so symbolisieren die bloßen Füße auch ein exhibitionistisch vorgeführtes, unverhülltes Ich, abgegrenzt von der restlichen Welt durch die Aura der Authentizität.

3.3 Die *Fifth-Avenue*-Szene

Die Entscheidung, sich ohne Schuhbekleidung in der Öffentlichkeit zu zeigen, birgt das Risiko, aus dem Rahmen der sozialen Konventionen zu fallen und als Außenseiter abgestempelt zu werden. Für Max, der dazu auch ein angesehener Protagonist des öffentlichen Lebens ist, ist die Gefahr, der Last eines schweren gesellschaftlichen Urteils zu erliegen, doppelt so groß. Dass sich dieses Risiko trotzdem

lohnt, wird am Ende der Erzählung klar, und zwar anhand der Szene mit der irren Frau, die die *Fifth Avenue* barfuß durchläuft:

FIFTHAVENUE

eine Dame in einem langen weißen Kleid und mit einem weißen Hut, Mode der Jahrhundertwende; eine Irre: ihre Hände betasten das Gestein oder Metall der Fassaden... Wo Glas ist, sieht es aus, als betaste sie behutsam ihr Spiegelbild; sie scheint glücklich zu sein. Einmal gehe ich vor, um dann, indem ich mich unter einem Vorwand umdrehe, ihr Gesicht zu sehen. Sie ist glücklich... Übrigens geht sie barfuß, was ich erst nach einer Weile bemerke... Es scheint ein besonderer Tag für sie zu sein, ein Tag der Erfüllung, eine Gegenwart. (ebd., 220, 221)

Die Erscheinung der Irren hat etwas Visionäres an sich. Die Szene wirkt fast surreal und übersinnlich und bildet so einen Bruch im Raum-Zeit-Kontinuum. Durch ihr anachronistisches Kleid und ihr bizarres Verhalten sondert sich die Irre von der Menschenmasse ab; sie ist mittendrin und trotzdem gehört sie nicht dazu, ähnlich wie die Fische im Aquarium (siehe oben). Dabei ist nicht ihr angeblicher Wahn, sondern gerade ihre Präsenz unter den „Normalen“ (d. h. den Beschuheten) der besondere Dreh, der den Eindruck einer Verschiebung und Verschachtelung der Diskurse schafft und als eine sonderbare Unregelmäßigkeit der sozialen Ordnung wahrgenommen wird. Die Irre ist eine transdimensionale Figur, sie fällt aus dem Rahmen von Hier und Jetzt und bewegt sich somit unterhalb der Schwelle der profanen Wahrnehmung: Während die Passanten die merkwürdige Szene ganz ausblenden, scheint Max der Einzige zu sein, der die barfußige Frau im Menschengewimmel von Manhattan überhaupt bemerkt und mit Interesse betrachtet. Nach dem kathartischen Erlebnis am Strand von Montauk sieht er sie durch die Augen des Erleuchteten: sie geht barfuß, sie ist sich selbst, sie ist glücklich. Die Irre lebt ihre Barfußigkeit vor, ohne sich um die Konsequenzen zu kümmern; sie kennt das Geheimnis des unbeschuheten Lebens und das macht sie zu einer Verbündeten. So kommt ihrem Wahn eine ganz andere Bedeutung zu: Die *Fifth-Avenue*-Szene ist ein prophetisches Bild der vollkommenen Selbsterfüllung. Die Barfußigkeit der Irren weist weder auf einen Notstand noch auf eine provokative Haltung hin; sie ist eine Lebensweise schlechthin.

3.4. Die Leserin-Szene

Die Bereitschaft von Max, seine Schuhe und somit auch seine ganze bisherige Lebensphilosophie abzulegen, hängt mit der essentiellen Frage zusammen, inwieweit das Werk eines barfußigen Autors in der Gesellschaft der Beschuheten überhaupt gut ankommen kann. Am Strand von Montauk gibt Max zu, dass er sich die Leser nie barfußig vorgestellt hat (ebd., 153). Wie ein Omen bevorstehender Wandlungen kommt kurz davor die Szene mit der barfußigen Leserin, auf die Max zufällig stößt, während er mit Lynn in Montauk einen Bummel macht:

Das Mädchen, das die Boutique führt oder zumindest bedient, hat sich nicht aus ihrem Sessel erhoben; eine Leserin barfuß. Er weiß nicht, warum er auf ihre Füße schaut, die Füße der Leserin. (ebd., 88, 89)

Das Bild der barfüßigen Leserin ist so spannend und eindrucksvoll, da es die zwei Hauptaspekte von Max' Dasein (sein Privatleben und sein Literaturleben) irenisch vereint und die Konflikte dazwischen aufhebt. Bislang hat Max nämlich strikt zwischen der Literatur als ewig währendem, zeitlosem Monument einerseits und dem chronologischen, profanen Alltag andererseits unterschieden. Dies gilt auch für die Frauen in seinem Leben: die realen Frauen sind vergänglich, ihre Körper altern und schwinden, die Erinnerungen an sie verflüchtigen sich und die Liebesgeschichten verblassen und geraten in Vergessenheit. Ihre literarisch aufgearbeiteten Projektionen dagegen können jahrhundertlang weiterleben und -wirken. Diese Kontroverse zwischen Zeitlichkeit und Überzeitlichkeit wird am Bild der im Sand versinkenden Schuhe von Lynn veranschaulicht: der Wind der Zeit wird auch diese Frau allmählich verschwinden lassen und der Vergessenheit preisgeben, es sei denn, sie wird in einem literarischen Werk verewigt („Die Literatur hat die andere Zeit, ferner ein Thema, das alle angeht oder viele – was man von ihren zwei Schuhen im Sand nicht sagen kann... der Wind hat ihre beiden Schuhe mit Sand gefüllt“ – ebd., 113, 117).

Die lesende Barfüßige verkörpert einerseits die abstrakte Leserschaft, die genauso panchronisch und monumental wie die Literatur selbst ist, und andererseits die authentische, reale Frau im Hier und Jetzt, die der Vergänglichkeit unterworfen ist. Diese Ambiguität wird jedoch nicht als Widerspruch empfunden. Im Gegenteil: in der Figur der barfüßigen Leserin oszilliert die Botschaft, dass es möglich ist, die Zäsur zwischen dem chronologischen Leben und der überzeitlichen Literatur zu annullieren und der janusköpfigen Schriftstellerexistenz ein Ende zu setzen. Ihre nackten Füße zeigen unmissverständlich, dass der unvermittelte, organische, barrierefreie Kontakt zwischen dem Autor und seinem Leser keine Chimäre ist: Autor und Leser sind durch das gemeinsame Band der Authentizität tief verbunden und aufeinander angewiesen.

Montauk ist also ein Werk, das aus dieser Versöhnung der Diskurse entsprungen ist. Daher hat es seinen Lesern mehr anzubieten als unverblümete Beschreibungen vergangener Ereignisse und reuige Geständnisse vergangener Schulden. Vielmehr ist *Montauk* eine Geheimschrift unter Eingeweihten: Es ist die verschlüsselte Botschaft eines barfüßigen Autors an einen barfüßigen Leser.

4. Zusammenfassung

Die Erzählung *Montauk* ist eines der vielen Werke von Max Frisch, die die Identitätsproblematik und die Suche nach dem wahren Ich zum Thema haben. Im Unterschied zu Frischs Romanen aber wird hier schon am Anfang der Anspruch der

Aufrichtigkeit erhoben: Es soll diesmal rein autobiographisch gehen. Der Verzicht auf Autofiktion wird dabei metaphorisch durch den Zustand des Unbeschuhtheits vermittelt. Durch ein kathartisches Erlebnis des Hauptprotagonisten am Strand von Montauk wird die Faszination der früher als peinlich und unnatürlich empfundenen Barfüßigkeit neu entdeckt. Das Bild vervollständigt sich durch die Szenen mit den barfüßigen Frauen, denen er während seines Aufenthalts in den USA begegnet (Lynn, der Irren und der Leserin). Das freiwillige Ablegen der fiktiven Identität(en) impliziert die Ankündigung einer neuen Lebens- und Schaffensphilosophie.

LITERATURVERZEICHNIS//BIBLIOGRAPHY

- Arnold 1983:** Arnold, H. L. Gescheiterte Existenzen? – In: *Text + Kritik. Max Frisch*. Heft 47/48. Hrsg. von Arnold, H. L. München: edition text + kritik GmbH, S. 108–113
- Dolgan 2009:** Dolgan, C. *Poesie des Begehrens. Textkörper und Körpertexte bei Leopold von Sacher-Masoch*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH
- Frisch 1975:** Frisch, M. *Andorra. Stück in zwölf Bildern*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch
- Frisch 1975:** Frisch, M. *Mein Name sei Gantenbein*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch
- Frisch 1991:** Frisch, M. *Montauk. Eine Erzählung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch
- Habermas 1996:** Habermas, T. *Geliebte Objekte: Symbole und Instrumente der Identitätsbildung*. Berlin, New York: De Gruyter
- Jurgensen 1976:** Jurgensen, M. *Max Frisch: die Romane*. Bern u. München : Francke Verlag
- Tißberger 2010:** Tißberger, M. Dark Continent. Über das Unbewusste von Sexismus und Rassismus. – In: *Handbuch Psychologie und Geschlechterforschung*. Hrsg. von Gisela Steins Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 371–394
- Weidermann 2010:** Weidermann, V. *Max Frisch: Sein Leben, seine Bücher*. Köln: Kiepenheuer & Witsch
- Winnicott 1969:** Winnicott, D. *Übergangsobjekte und Übergangsphänomene*. Stuttgart: Klett Cotta/Psychosozial-Verlag