

**Zeitschrift:** Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne  
**Herausgeber:** Université de Lausanne, Faculté des lettres  
**Band:** - (1981)  
**Heft:** 4

**Artikel:** Die strukturelle Funktion fremdsprachlicher Elemente in Max Frischs Montauk  
**Autor:** Stauffacher, Werner  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-870816>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 13.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## DIE STRUKTURALE FUNKTION FREMDSPRACHLICHER ELEMENTE IN MAX FRISCHS *MONTAUK*

Die fremdsprachlichen Einschübe in Frischs deutschem Grundtext sind insgesamt als Sonderaspekt einer allgemeineren Erscheinung zu betrachten. Sie gehören zu einer bestimmten Schreibweise, das heisst einer bestimmten Art, Wirklichkeit zu erfassen und zur Sprache zu bringen. Seit seinem ersten *Tagebuch* (1946-48) ist Max Frisch offenbar zur Ueberzeugung gelangt, dass menschliche Wirklichkeit nicht in einer einzigen Perspektive eingefangen werden kann, ja dass ihr Wesen ein unsagbares Geheimnis ist, das von der Sprache höchstens umschrieben werden kann. Dementsprechend fächert sich Frischs Erfahrung in einer Fülle autonomer Tagebuch-Eintragungen auf, und sein Romanheld Anatol Stiller leugnet die Adäquatheit der Bilder, welche sich die Umwelt vom ihm macht, indem er diesen seine eigentliche, auf zum Teil imaginären Erfahrungen beruhende Identitätsvorstellung entgegensetzt. Auf einer weiteren Stufe tritt sodann an die Stelle einer gewissen erzählerischen Unmittelbarkeit, wie sie noch *Stiller* und *Homo Faber* kennzeichnet, ein Verfahren, das der Wirklichkeit mit vorgeformten Umschreibungen aus anderen Perspektiven — Zitaten — beizukommen sucht. So verfährt Frisch in seinem zweiten *Tagebuch* (1966-71) und in *Der Mensch erscheint im Holozän*. Dabei ist die Echtheit der Zitate von sekundärer Bedeutung. Wesentlicher ist, dass Frisch nicht nur das Bedürfnis verspürt, seinen erzählerischen Eigentext durch Fremdtex te (Zeitungsausschnitte, Lexikonartikel usw.) zu ergänzen, sondern diese auch typographisch als solche zu kennzeichnen. Es ist nun kaum verwunderlich, wenn derselbe Schriftsteller parallel zu einem derartigen Vorgehen die Distanz zwischen Eigen- und Fremdsprache für seine Zwecke auszunützen versucht, an die Stelle des eigensprachlichen Fremdtextes (Zitate) also einen fremdsprachlichen Eigen- oder Fremdtext zu setzen, wobei sich natürlich neue stilistische Möglichkeiten ergeben.

Max Frisch hat in seinen literarischen Texten Elemente mehrerer Fremdsprachen verwendet. Darunter tritt das Englische in jeder Beziehung eindeutig hervor. Französisch findet sich nur gelegentlich, und zwar ohne jede weiterreichende strukturelle Bedeutung, Italienisch und Spanisch erscheinen nur in Spuren. Dabei spielen manche Texte Frischs im italienischen, spanischen oder französischen Sprachgebiet. Man kann sich fragen, welche Rolle bei dieser Abstufung die Sprachkenntnisse des Autors spielen. Für das Fehlen von Russisch und Polnisch etwa dürfte dieser Faktor entscheidend sein, wahrscheinlich auch für das Spanische und möglicherweise für das Französische, kaum aber für das Italienische.\* Wie es damit auch stehe, von der schriftstellerischen Praxis Max Frischs her scheint es jedenfalls gerechtfertigt, seiner Verwendung des Englischen besondere Aufmerksamkeit zu widmen.

In Frischs frühen Texten, vor seinem langen Amerika-Aufenthalt, spielt das Englische noch keine Rolle. Aber auch in *Stiller* hat es noch kein Gewicht. Es beschränkt sich auf einige Namen und wird nicht im Sinne einer Ausdruckstruktur eingesetzt. Das ändert sich mit *Homo Faber*. Und zwar gewinnt das Englische in diesem Roman von vornherein eine Bedeutung, die über das Illustrative hinausgeht. Auf eine derartige, mehr oberflächlich feuilletonistisch-journalistische Ausnützung des Gefälles von Fremd- und Eigensprache hat der Autor eben in *Stiller* trotz naheliegender Möglichkeiten radikal verzichtet, wie er ja auch im Falle anderer Sprachen, z.B. des Spanischen, Französischen oder Italienischen, praktisch ohne eine solche Verwendung fremdsprachlicher Elemente auskommt. Im Gegensatz dazu bilden die englischen Sprachsplitter in *Homo Faber* Teile der Zentralstruktur. Für den Autor ist das Englische natürlich die Sprache Amerikas, aufgefasst als Sprache einer technokratischen Kultur, deren Gültigkeit in diesem Roman aufs intensivste in Frage gestellt wird. Nicht von ungefähr erscheint es in erster Linie als Universaldialekt der Zivilluftfahrt, die es dem Helden erlaubt, jederzeit irgendwo zu erscheinen und überall dasselbe zu tun, ohne je mit der individuellen und tiefen Wirklichkeit des Menschlichen in

---

\* Nebenbei gefragt: Warum nützt Frisch die nächstliegende Möglichkeit *fremdsprachlicher* Einschübe überhaupt nicht aus: das Schweizerdeutsche? Eine Diskussion dieser Frage würde uns vielleicht ziemlich tief in die allgemeine Problematik unserer Fragestellung führen, steht aber hier natürlich ausser Betracht, da der Befund bei Frisch negativ ist.

Berührung zu kommen. So erinnert sich jeder Leser des Romans an jene Stellen, wo Frisch die halluzinatorisch wirkenden Lautsprecherdurchsagen auf den Flughäfen in den Text einbezieht: «Passenger Faber, passenger Faber... This is our last call... This is our last call.»

In ähnlich denunzierender Weise verwendet Frisch in seinem zweiten *Tagebuch* die Sprache Amerikas als eines Landes, das in einen, wie Frisch meint, imperialistischen Krieg verwickelt ist: er tut es unter anderem, indem er seitenlange Texte in englischer Sprache als eine Art potenzierte Zitate, eigentliche Ready made's, unter seine eigenen Texte mischt.

In *Montauk* tritt diese karikierende und denunzierende Funktion der englischsprachigen Einschübe in den Hintergrund. Natürlich schwingt sie immer noch mit, und sei es nur in der Tatsache, dass der Erzähler der Publicity zuliebe in New York weilt und dass seine Partnerin eine berufsmässige Public-Relations-Betreuerin ist. Es geht aber in diesem Werk um ganz andere Dinge als um eine Kritik am American Way of Life, und damit gewinnen die englischsprachigen Textteile eine andere strukturelle Bedeutung.

Der Inhalt dieser 1974 erschienenen verhältnismässig kurzen Erzählung bewegt sich auf zwei aufeinanderbezogenen, ineinander verflochtenen Hauptachsen. Da ist einmal der Bericht des Erzählers über ein Wochenende in New York und Umgebung, erlebt von einem älteren, ziemlich berühmten Schweizer Schriftsteller namens Max, hinter dem man unschwer, wenn auch wohl allzu leichtfertig, den Autor vermutet, eine kurze, von Anfang an als Intermezzo gedachte Liebesbeziehung dieses Schriftstellers mit einer viel jüngeren Frau, ihr gemeinsamer Ausflug im Wagen nach Montauk, einem Ausflugsziel auf Long Island, Hin- und Rückfahrt, Gespräche und schliesslich der Abschied. Das alles wird natürlich nicht geradewegs chronologisch erzählt. Der Bericht setzt vielmehr an einem prägnanten Punkt der Hinfahrt ein, holt dann das Vorausgehende ziemlich rasch nach, ein deutliches Zeitgefälle setzt sich aber erst gegen die Mitte des Textes durch. Zwischen den einzelnen Phasen dieser erzählerischen Grundierung öffnen sich nun immer wieder Durchblicke in die Vergangenheit des Erzählers selber, eines Erzählers, dessen Identität mit dem Autor evidenten ist als die des Schriftstellers namens Max. Das drückt sich schon in der beinahe durchgehenden Verwendung der ersten Person Einzahl für diese Durchblicke aus,

während Max als Partner der jungen Amerikanerin durchwegs in der dritten Person auftritt. Ausserdem betreffen die Durchblicke zum grossen Teil einige besonders heikle Aspekte der Biographie Max Frischs.

Dem Ganzen hat Max Frisch ein Montaigne-Zitat vorausgeschickt, das seine erzählerische Absicht beleuchtet: «Dies ist ein aufrichtiges Buch, Leser, es warnt dich schon beim Eintritt, dass ich mir darin kein anderes Ende vorgesetzt habe als ein häusliches und privates...» Mit der Aufrichtigkeit hat es freilich eine schwierige Bewandnis. Von autobiographischer Naivität ist nicht die Rede. Max Frisch weiss, dass man der Fiktion nicht entrinnt, wenn man sich vornimmt, die reine Wahrheit zu sagen. So lässt er das Hintergründige, Unheimliche, Verschwiegene, Schmerzende der eigenen Vergangenheit sich gerade in den Zwischenräumen einer allerdings selber nur dünnen Fiktion 'Max mit Lynn in Montauk' erscheinen, durchscheinen, stückweise, ohne offenbaren Zusammenhang, so wie es sich eben aus den Situationen jener Fiktion ergeben will.

Welcher Art sind nun in diesem komplizierten Text die fremdsprachlichen Elemente, und welche Rolle spielen sie?

Versuchen wir zunächst ein kleines Inventar anzulegen. Das ist nicht schwer, denn der Autor hat die fremdsprachlichen Einschübe systematisch durch Kapitälchensatz vom Kontext abgehoben und darüber hinaus einen beträchtlichen Teil dieser Einschübe zur typographischen Gliederung des Erzählstroms verwendet, indem er sie jeweils auf isolierte Zeilen setzte, in vielen Fällen als eine Art Ueberschrift des folgenden Abschnitts, in der Weise, dass der weitaus grösste Teil dieser den Leser auf den ersten Blick frappierenden Zeilen aus englischem Sprachmaterial besteht. Dabei handelt es sich zunächst einmal um Eigennamen (gegen 60) aus der Lokalgeographie von New York und Umgebung, ferner um Sachbezeichnungen (etwa 30). Dazu aber tritt eine grosse Anzahl von Sätzen und Satzfragmenten (etwa 130 Stellen auf einen Text von ca. 140 Seiten). Alle diese fremdsprachlichen Elemente sind ungleichmässig über den Text verteilt. Und zwar konzentrieren sie sich auf jene Partien, die der fiktionalen Achse angehören, welche ja völlig im englischsprachigen Milieu verläuft. Merkwürdigerweise handelt es sich fast durchwegs um Sprachteile, die von der Figur Max während jenes Wochenendes in New York wahrgenommen, das heisst gesehen oder gehört worden sind. Das Gesehene setzt sich dabei zusammen aus Aufschriften, Ortsbezeichnungen an der Autobahn, Namen von Institutio-



nen usw. Es sind die schon erwähnten Eigennamen und Sachzeichnungen. Das Gehörte aber besteht aus Teilen der geführten Gespräche, natürlich vor allem der Gespräche mit Lynn: diese machen den Hauptteil der Sätze und Satzfragmente aus. Ja es erweist sich, dass der Autor bei der Wiedergabe von direkter Rede ausschliesslich die Fremdsprache benützt. Was sonst von den Gesprächen erscheint, ist in indirekte Rede übertragen oder narrativisiert.

Die englische Dimension des Textes entspricht also — soweit es sich um Sätze und Satzfragmente handelt — einer Sammlung von Rede-Zitaten. Sie bildet eine nicht nur durch ihre Fremdsprachlichkeit abgehobene und durch die Typographie hervorgehobene, sondern auch funktional und pragmatisch geschlossene Sprachschicht. Es ist die Sprachschicht konkreter Gesprächsausserungen, wobei das Sprechen der Partnerin überwiegt, da der Autor ja vorgibt, die englische Sprache für das Gehörte einzusetzen. Ausnahmen bestätigen die Regel. Auffallender, wenn auch keineswegs unverständlich ist es, dass es sich fast durchwegs um sehr kurze Aeusserungen handelt und dass dabei der Typ der Frage vorherrscht. Das Englische erweist sich als eine Sprache für Fragen an Max (stimuli), die für den Erzähler (wie für den Autor Max Frisch) ebenso viele Fragen an sich selber sind. Das hängt natürlich auch mit der Interviewsituation zusammen, in der sich Max in New York befindet. Die erste Reihe von englischen Sätzen die der Text bietet, sind denn auch geradezu Sätze aus einem von Max als lästig empfundenen Interview, an dem seine spätere Partnerin zuhörend teilnimmt, und diese gerät mit ihren Fragen selber gelegentlich in die Nähe eines solchen Sprachspiels: das Wochenende mit ihr ist in gewissem Sinne ein einziges langes Interview. Dank der sie verbindenden Gefühlsbeziehung aber finden die Interviewfragen Lynns in Max ein anderes Echo: sie fallen tiefer, werden ernstgenommen und führen nicht nur zu ernsthaften Antworten, sondern geben eben Anlass zum Hinüberwechseln auf die andere Achse des Textes, zu den Durchblicken in die Vergangenheit des Erzähler-Ichs, die *Montauk* erst eigentlich zu einem aufrichtigen Buch machen.

Hier stellt sich nun in neuer Weise die Frage, was in diesem Zusammenhang die Fremdsprache allenfalls zu leisten vermag. Frisch hat es sich jedenfalls nicht nehmen lassen, das Problem der Kommunikation in einer fremden Sprache im Text selber zu thematisieren. Wohl bemerkt: thematisiert wird keineswegs das stilistische, künstlerische Problem des Plurilinguismus, mit dem ich

es hier zu tun habe, sondern das psycho-linguistische Problem des fremdsprachlichen Ausdrucks, so wie es sich dem Schriftsteller Max im Gespräch mit seiner Englisch sprechenden Partnerin stellt. Es lohnt sich auf zwei der wichtigsten Stellen unmittelbar einzutreten.

Bei der ersten Stelle (S. 73) ist Max daran, Lynn ein Erlebnis aus der Zeit seiner ersten Ehe mitzuteilen, wobei im Zentrum des Interesses sein merkwürdiges Verhalten angesichts des unerwarteten Zusammentreffens mit einer Jugendgeliebten steht, die im selben Haus wie er und seine Familie wohnt, aber gelähmt ist. Es ist eine jener Stellen des Textes von *Montauk*, wo die beiden Achsen unmerklich ineinander übergehen: die Geschichte beginnt mit einer Erzählung der Geschichte durch Max in der dritten Person, geht dann aber immer eindeutiger in die Achse direkter Erinnerung in erster Person über.

Voraus geht ein Satz auf der Ich-Achse: «Als ich zum ersten Mal geheiratet habe...» Darauf folgt der Bericht auf der Er-Achse: «Er versucht es in Englisch zu erzählen: SHE TOO WAS A VIRGIN, aber das gehört nicht zur Geschichte, SHE WAS AN ARCHITECT TOO. Er findet es eine seltsame Geschichte und hofft, dass sein Vokabular ausreicht ohne den kleinen gelben Langenscheidt, sofern Lynn nicht zuviele Nebenfragen stellt. I GOT MARRIED TWICE, sagt er, LEGALLY, fügt er hinzu, um es kürzer zu machen und zu der Geschichte zu kommen; eine von diesen authentischen Geschichten, die nicht zu lang werden dürfen. Ab und zu sagt er: YOU KNOW WHAT I MEAN.»

Hier setzt wieder die erste Person ein; ist es die erste Person des erzählenden Max oder die des Autors? «Wir beziehen eine Wohnung, drei Zimmer, Parterre mit einem kleinen Gartenfleck davor, und wir sind glücklich, sagt er: TO HAVE GOT THIS PLACE.» Das «wir» wird hier scheinbar mediatisiert, und konsequenterweise heisst es darauf — englisch — : TO HAVE GOT THIS PLACE. Das ist Rede von Max. Erneut aber geht der Text in die erste Person über: «Wer sonst noch in dem Mietshaus wohnt, kümmert mich nicht. Ich erfahre trotzdem, dass im ersten Stock eine jüngere Frau wohnt, die am ganzen Körper gelähmt sei, eine Frau Haller, die man infolgedessen nie im Treppenhaus zu sehen bekommt.» Darauf wieder eine Zurückbiegung: «I WAS THIRTY ONE, sagt er, EXACTLY YOUR AGE.» Von hier an wird der Ich-Text nur noch selten unterbrochen durch einen Er-Satz: ein lakonisches 'sagt er', verbunden mit einer Bemerkung in englischer Sprache. Das erstemal fehlt dabei sogar der deutliche Er-Bezug:

«INCURABLE, das ist das Wort, INCURABLE.» An dieser Stelle wird anscheinend lediglich die Schwierigkeit des Sprechens in einer fremden Sprache signalisiert. In Wirklichkeit aber haben die englischen Sätze nicht nur diese Schwierigkeit zu belegen. Sie sind dazu da, einen Kontrast zu der im deutschen Grundtext spürbaren komplexen Gefühls- und Verhaltensproblematik sichtbar zu machen. Es ist evident, dass Max mit seinem Englisch nicht imstande wäre, seiner Partnerin Lynn die Situation so darzustellen, wie es der Ich-Erzähler in deutscher Sprache für den Leser vermag. Die englischen Sätze heben sich nicht nur als direkte Rede vom andersgearteten Kontext ab, sie zeichnen sich durch ihre klotzige Unbeholfenheit aus, spiegeln also mindestens die doch sehr ungewöhnliche Erzählsituation.

Eine zweite Stelle (S. 106) führt noch etwas weiter. Der Inhalt des Gesprächs ist hier zunächst ziemlich gleichgültig: Nixon, Gedichte, Sexualität und Öffentlichkeit. Um so grösseres Gewicht kommt der Darstellung der Kommunikationsprobleme zwischen den Gesprächspartnern zu, welche mit den Sprachschwierigkeiten in Verbindung gebracht und sichtbar gemacht, aber keineswegs darauf zurückgeführt werden. Zu beachten ist wiederum das Spiel zwischen der ersten und der dritten Person: «WHAT DO YOU THINK?» beginnt der Abschnitt, nach gewohntem Verfahren, im Sinn einer Interviewfrage in Leerform, und fährt deutsch weiter: «zum Beispiel über Nixon. Er müsse vor Gericht gestellt werden, meint Lynn. Es ist windig, und vielleicht liegt es daran, dass sie nie lang bei einem Thema bleiben» — das Gespräch bleibt an der Oberfläche hängen. «Sie bleiben bei öffentlichen Themen. Drogen? Auch Lynn hat da keine grosse Erfahrung.» Und nun der erste Kern der wichtigen Stelle: «Sein Englisch ist bescheiden», darauf in raffinierter Ich-Er — Dialektik «*Ich* weiss natürlich, was *er* jeweils sagen möchte». Und weiter: «Kommt es vor, dass *er* nicht übersetzt, sondern in English aussagt, was man so nicht sagen könnte in Schriftdeutsch oder Mundart, überrascht es *mich*, was und wie *er* denkt. Das geniesse *ich*; dann ertappt ihn die Fremdsprache bei seiner wirklichen Meinung.» Die sprachlichen Hemmnisse werden also zu Vorteilen auf der Bewusstseins-ebene. Das fremde Instrument lässt sich von den habituellen Sprachmaskeraden des Ichs nicht beirren: es fördert 'Wahrheit' zutage. Der Vorteil indessen gilt nur für den Sprechenden, und seinen inneren Partner: das Ich und «sein» Er. Die äussere Partnerin des Gesprächs erfährt nichts davon. Sie findet Max zwar nicht langweilig, erfasst aber nur einen Teil des wirkli-



chen Geschehens: «Zum Beispiel sagt *er*, dass *ich* in meinem Leben nie in einem Bordell gewesen bin; *er* fügt hinzu: Deshalb bin *ich* auch kein politischer Mensch, weil *ich* alles verinnerliche.» Genau genommen ist das wirklich ein Gedanke des *Ichs*, während für das *Er* gilt: «Da fehlt ihm allerdings die Vokabel. Verinnerlichen? Das muss er umschreiben, und Lynn sieht den Zusammenhang nicht, aber *mich* überzeugt er.» Hier ist unklar, ob sich *er* auf den Sprechenden oder auf *Zusammenhang* bezieht.

Die Demonstration mit Hilfe von in den deutschen Text eingestreuten englischen Sätzen, die den Reiz der vorher besprochenen Passage ausmacht, fehlt hier. Die Thematisierung ist vollends zum Sprechen — über geworden. Dasselbe gilt für den kurz darauf folgenden Abschnitt, der das Thema recht eigentlich zum Abschluss bringt. Er bildet den vorgeschobensten Punkt dieser Reihe von Reflexionen über die der Verwendung englischer Einschübe zugrundegelegte Gesprächssituation: «Vielleicht weil es zwischen Lynn und ihm nur die englische Sprache gibt, so dass er das eine und andere, was er sonst aussprechen würde, aus Faulheit nicht ausspricht, fällt ihm in ihrer Gegenwart mancherlei ein, was ihm sonst, wenn er's aussprechen könnte, gar nicht einfällt; es ist ein Unterschied, ob man in einer Fremdsprache oder in der eigenen Sprache schweigt: schweigend in der Fremdsprache, verdränge ich weniger, das Gedächtnis wird durchlässiger...»

Die Bemerkung ist sprachpsychologisch sehr einleuchtend. Die Frage aber, wie sie sich zu unserer Fragestellung verhält, bleibt offen. Enthält sie über den unmittelbaren Anlass hinaus, d.h. jenseits der Situierung des Gesprächs zwischen Max und Lynn und der Definition seiner Bedingungen und Möglichkeiten, eine Art Begründung von Frischs schriftstellerischem Verfahren in diesem Text? Würden etwa dem Schriftsteller Max Frisch in einer vergleichbaren Lage eben jene Dinge einfallen, die er seinen Lesern und wohl auch sich selber bisher verschwiegen hat? Würden sie ihm in neuer Weise sichtbar und damit aussprechbar? Demnach wären die englischen Einschübsel in *Montauk* ein Versuch des Autors, dem Leser neben seinen Bekenntnissen die Bedingungen mitzuliefern, unter denen ihm diese Bekenntnisse möglich wurden? Was für ein Interesse aber hat der Leser an einem solchen Verfahren? Damit kehren wir zu der entscheidenden Frage zurück oder stossen vielmehr erstmals eindeutig zu ihr vor: Was bedeutet das alles für den Leser? Und zwar nicht nur für den an Frischs Biographie interessierten, sondern für den naiven Leser, von dem Frisch anzunehmen scheint, dass er existiert. För-

dert Frischs Verfahren einer Beimischung fremdsprachlicher Substanz zum deutschen Grundtext dessen Lese-Erfahrung, um nicht von einem Lese-Erlebnis zu sprechen?

Man wird an dieser Stelle nicht darum herumkommen, den abgedroschenen, aber doch nützlichen Begriff der Verfremdung herbeizuziehen. Die englischen Einschübe üben unstreitig eine den Leser verfremdende Wirkung aus. Das Erzählkontinuum wird nicht nur chronologisch und durch die subtile Behandlung der Personalpronomen durchbrochen, sondern in der für uns normalerweise grundlegenden Dimension einer geschlossenen Sprachlichkeit in Frage gestellt. Das heisst: Ein fertiges Bild der Erfahrung steht nicht zur Verfügung, so wenig wie im Gantenbein-Roman. Möglich sind lediglich plötzliche Durchblicke in bisher verborgene Sphären. Diese Durchblicke aber stellen sich in *Montauk* nicht auf dem Wege bohrender Introspektion ein, wie etwa noch im ersten *Tagebuch* oder in *Stiller* oder *Homo Faber*. Sie ergeben sich irgendwie aus dem Zusammenprall mit der fremden Sprache und zwar mit einer in ihrer geistigen Potenz und Differenziertheit drastisch reduzierten Fremdsprache, zwischen Interviewfragen und Interviewantworten. Das offensichtlich Undifferenzierte schlägt die Brücke zum Differenzierten, das Oberflächliche öffnet den Weg in die Tiefe, das Fremde legt den Zugang zu den heimlichsten Winkeln des Ichs frei. Und zwar ereignet sich dies nicht nur auf der Ebene der erzählerischen Fiktion für Autor und Figur, sondern der Leser wird durch die Zumutung fremdsprachlicher Einschübe in wohlüberlegter Dosierung und Platzierung dazu eingeladen, an der Erfahrung auf einer anderen als der diskursiven oder auch nur gewohnt poetischen Ebene teilzunehmen.

Wie er die Zumutung aufnimmt, ist eine andere Frage. Es würde sich lohnen, durch empirische Untersuchungen der Leser-Reaktionen festzustellen, wie es damit bestellt ist. Ist etwa *Montauk* doch nur für Leser geschrieben, die sich einerseits für den Autor Max Frisch und dessen biographische Dunkelstellen interessieren, anderseits genügend Englisch verstehen, um die plurilinguistische Anlage des Textes kompetent, das heisst mit lustvollem Erkenntnisgewinn nachzuvollziehen? Ist die Lingua franca-Funktion des Englischen im deutschsprachigen Gebiet schon so weit gediehen, um letzteres für jene Leser, die sich heute überhaupt noch an derart komplexe literarische Texte heranwagen, summarisch anzunehmen? Aber auch angenommen, es sei so: Ist der Autor nicht überhaupt auf einem verhängnisvollen Irrweg?

Droht hier nicht ein Manierismus, der sich am Ueberleben des Textes oder des Autors früher oder später rächen könnte? Denn nur für am Plurilinguismus interessierte Komparatisten dürfte sich Max Frisch doch nicht an den Schreibtisch bemüht haben.

Werner STAUFFACHER.