

## INFORMATION TO USERS

This was produced from a copy of a document sent to us for microfilming. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the material submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or notations which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting through an image and duplicating adjacent pages to assure you of complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a round black mark it is an indication that the film inspector noticed either blurred copy because of movement during exposure, or duplicate copy. Unless we meant to delete copyrighted materials that should not have been filmed, you will find a good image of the page in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., is part of the material being photographed the photographer has followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin filming at the upper left hand corner of a large sheet and to continue from left to right in equal sections with small overlaps. If necessary, sectioning is continued again—beginning below the first row and continuing on until complete.
4. For any illustrations that cannot be reproduced satisfactorily by xerography, photographic prints can be purchased at additional cost and tipped into your xerographic copy. Requests can be made to our Dissertations Customer Services Department.
5. Some pages in any document may have indistinct print. In all cases we have filmed the best available copy.

University  
Microfilms  
International

300 N. ZEEB ROAD, ANN ARBOR, MI 48106  
18 BEDFORD ROW, LONDON WC1R 4EJ, ENGLAND

7923714

CORDARO, LILA T.  
ZUM PROBLEM DER ENTFREMDUNG IN DEN ROMANEN  
MAX FRISCHS. (GERMAN TEXT)

CITY UNIVERSITY OF NEW YORK, PH.D., 1979

COPR. 1979 CORDARO, LILA T.  
University  
Microfilms  
International 300 N. ZEEB ROAD, ANN ARBOR, MI 48106

© COPYRIGHT BY

LILA T. CORDARO

1979

ZUM PROBLEM DER ENTFREMDUNG IN DEN ROMANEN MAX FRISCHS

by

LILA T. CORDARO

A dissertation submitted to the  
Graduate Faculty in Germanic Lan-  
guages and Literatures in partial  
fulfillment of the requirements  
for the degree of Doctor of Philo-  
sophy, The City University of New  
York.

1979

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Germanic Languages and Literatures in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

5/17/79

Loel Miss  
Chairman of Examining Committee

5/17/79

Buntor Pike  
Executive Officer

Walter P. ...

E. Allen ...  
Supervisory Committee

The City University of New York

Abstract

ZUM PROBLEM DER ENTFREMDUNG IN DEN ROMANEN

MAX FRISCHS

by

Lila T. Cordaro

Adviser: Professor Rolf Kieser

This dissertation has a twofold purpose. It addresses itself to the problem of alienation in the novels of Max Frisch and examines the recurring themes of "image making" and "repetition." The intent is to link the themes to the overall problem of alienation.

Frisch formulated his concept of fixed and final images, Bildnisthema, in his Diary 1946-1949. He takes the biblical commandment: "Thou shalt not make unto thyself graven images" and gives it a secular interpretation. According to Frisch, fixed images are destructive to personal relationships and prevent man from realizing his full potential. In a sociological context fixed images--or stereotypes--lead to prejudice and chauvinism. In all cases fixed images contribute to alienation.

The theme of repetition, Wiederholungsthema, appears in Frisch's work in several ways. In the main, his protagonists express a dread of repetition. They experience

repetition as stultifying, counter productive to creativity and inhibiting to the desire to bring about fundamental changes in life. Nevertheless, Frisch shows that repetition is inevitable. Out of the tension between the dread and the reality grows the feeling of self-alienation, which Kierkegaard characterizes as a "romantic-aesthetic sensibility." Frisch also uses repetition and image making as structural devices, thereby reinforcing the importance of the themes.

The author's preoccupation with the subject of alienation raises the question of Frisch's Weltanschauung. Is it primarily influenced by existential thought, or is it the result of a social consciousness that has its roots in Marxist philosophy? This dissertation concludes that while there is evidence of existential and Marxist thought in Frisch's work, the author is not making a case for one ideology or another. On the other hand, he is a writer deeply concerned with the human condition, and his work reflects the current thoughts on the subject of alienation.

## VORWORT

Die vorliegende Arbeit kreist um zwei Schwerpunkte; zum einen um das Problem der menschlichen Entfremdung in den Romanen von Max Frisch, zum anderen um die Motive Abbild und Wiederholung. Dabei geht es darum, die Beziehung zwischen den Motiven und der Entfremdung aufzuzeigen.

Das Problem der Entfremdung kommt in der Sekundärliteratur über Max Frisch des Öfteren zur Sprache und hat zu der Frage geführt, ob die Entfremdung, wie sie im Werk von Frisch dargestellt wird, einen im Existentiellen wurzelnden Ursprung hat oder ob sie ein Resultat der gesellschaftlichen Verhältnisse ist. Diese Arbeit versucht, zu dieser Kontroverse Stellung zu nehmen.

Der Anstoss zu dieser Arbeit kam zuerst von Hans Mayers Artikel "Anmerkungen zu Stiller" in Opuscula 4 (Pfullingen, 1963). Sein Artikel war Anregung für meine Master These im Jahre 1970. Mayer befasst sich mit dem Thema "Zeitalter der Reproduktion" bezieht sich jedoch hauptsächlich in seiner Auslegung auf den Roman Stiller, während es sich um ein Grundmotiv handelt, das sich wie ein roter Faden durch das Gesamtwerk des Dichters zieht.

Zwei Interviews, vermittelt durch den Betreuer meiner Arbeit, Dr. Kieser, machten es möglich, den Autor selbst über die Themen zu befragen. Dr. Kieser, der mit Vorschlägen und Kritik zur Seite stand, sei an dieser Stelle gedankt.

## INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	1
Vorläufer zum Entfremdungsproblem in Frischs Werk <u>Die Schwierigen oder J'adore ce qui me brûle</u>	13
Formulierung der Motive im <u>Tagebuch 1946-1949</u>	36
Das Bildnismotiv als Ausdruck der Entfremdung	
1. <u>Stiller</u>	53
2. <u>Homo faber</u>	63
3. <u>Mein Name sei Gantenbein</u>	71
Das Wiederholungsmotiv als Ausdruck der Entfremdung	
1. <u>Stiller</u>	83
2. <u>Homo faber</u>	92
3. <u>Mein Name sei Gantenbein</u>	99
Kompositionstechnik als Ausdruck der Entfremdung	108
Die gesellschaftliche Entfremdung in den Romanen	142
Schlusswort	161
Bibliography	166

## EINLEITUNG

Max Frischs Romane setzen sich mit modernen gesellschaftlichen Fragen auseinander und sind gekennzeichnet durch eine Fülle von Problemen, die aufgeworfen und untersucht werden. Frisch schreibt über Kunst und Politik, Technik und Wissenschaft, politische und moralische Verantwortung; weiterhin über Ehekrisen und Komplikationen im Verhältnis zwischen Mann und Frau. Im allgemeinen jedoch beschäftigt ihn stets der einzelne Mensch; seine Unfähigkeit, zu sich selber zu finden, sein Verlangen nach echter Beziehung zu seinen Mitmenschen, seine Sehnsucht, dem Alltag zu entrinnen, sein Gefühl einer unlösbaren Entfremdung. Die Verbindung zwischen den sozialkritischen und existentiellen Themen hat zu der Frage geführt, ob das Hauptanliegen Frischs in der Darstellung der Problematik des einzelnen Menschen zu suchen sei, oder ob es dem Dichter an erster Stelle um eine gesellschaftskritische Auseinandersetzung gehe, die er anhand eines Individuums aufzeigt.<sup>1</sup> Beide Deutungen sind berechtigt und schliessen einander nicht aus. Die gesellschaftskritische sowohl als auch die existentielle Thematik sind in Frischs Werken zu finden. Ein Zitat aus Gantenbein gibt Aufschluss:

(Manchmal scheint auch mir, dass jedes Buch, so es sich nicht befasst mit der Verhinderung des Kriegs, mit der Schaffung einer besseren Gesellschaft und so

weiter, sinnlos ist, müßig, unverantwortlich, langweilig, nicht wert, dass man es liest, unstatthaft. Es ist nicht die Zeit für Ich-Geschichten. Und doch vollzieht sich das menschliche Leben oder verfehlt sich am einzelnen Ich, nirgends sonst.)<sup>2</sup>

Frischs eigene Ambivalenz gegenüber dem Ziel seiner dichterischen Arbeit läßt sich aus diesen Zeilen vernehmen.

Das bewusste Zeitgenossentum Frischs wird nicht allein in der Thematik sichtbar, sondern kennzeichnet ebenfalls die Struktur der späteren Romane. Seit dem Erstlingswerk Die Schwierigen oder J'adore ce qui me brûle (1943)<sup>3</sup> bedient sich Frisch mehr und mehr der Mittel der modernen Erzähltechnik. In einem Zeitalter, in dem die Wirklichkeit des Lebens nicht mehr rein sinnlich erfassbar ist, wo Raum, Zeit und dingliche Welt durch neue wissenschaftliche Erkenntnisse ständig in Frage gestellt werden, wird für Frisch wie auch für viele andere Autoren die Technik und der Aufbau der älteren Romantradition fragwürdig. Kontinuierliches Erzählen, "als stünde noch immer eine Sanduhr neben uns," ist nicht mehr angemessen, sagt Frisch im Tagebuch.<sup>4</sup> Sowohl die neue Erzähltechnik als auch die Breite der aufgeworfenen Themen hat die Forschung und Kritik bereichert, die demzufolge ständig wächst. Die Themen sind damit aber keineswegs erschöpft. Bemerkenswert ist das Fehlen einer gründlichen Behandlung des ersten Romans, Die Schwierigen. In diesem Jugendwerk Frischs gibt es noch einen allwissenden Erzähler, der die Geschichte in chronologischer Folge erzählt. Mit dem Vorbehalt, dass diese traditionsgebundene Erzählhaltung von derjenigen der

späteren Werke überholt wird, wird dem Roman nur oberflächliche Behandlung zuteil. Auch fehlt eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Motiv der "Wiederholung" und "Reproduktion" im Werke Frischs. Auf diese wichtigen Motive wurde zuerst von Hans Mayer hingewiesen.<sup>5</sup>

Die Frage erhebt sich, was unter dem Motiv der Reproduktion im Werk von Frisch zu verstehen ist, da der Begriff "Reproduktion" vielfache Deutungsmöglichkeiten in sich birgt. Eine Textstelle aus Stiller gibt Aufschluss:

Wir leben in einem Zeitalter der Reproduktion. Das allermeiste in unserem persönlichen Weltbild haben wir nie mit eigenen Augen erfahren, genauer: wohl mit eigenen Augen, doch nicht an Ort und Stelle; wir sind Fernseher, Fernhörer, Fernwisper. Man braucht dieses Städtchen nie verlassen zu haben, um die Hitlerstimme noch heute im Ohr zu haben, um den Schah von Persien aus drei Meter Entfernung zu kennen und zu wissen, wie der Monsun über den Himalaja heult oder wie es tausend Meter unter dem Meeresspiegel aussieht. Kann heutzutage jeder wissen. ... Und mit dem menschlichen Innenleben ist es genau so. Kann heutzutage jeder wissen. Dass ich meine Mordinstinkte nicht durch C.G. Jung kenne, die Eifersucht nicht durch Marcel Proust, Spanien nicht durch Hemingway, Paris nicht durch Ernst Jünger, die Schweiz nicht durch Mark Twain, Mexiko nicht durch Graham Greene, meine Todesangst nicht durch Bernanos und mein Nie-Ankommen nicht durch Kafka und allerlei Sonstiges nicht durch Thomas Mann ... Es ist ja wahr, man braucht diese Herrschaften nie gelesen zu haben, man hat sie in sich schon durch

seine Bekannten, die ihrerseits auch bereits in lauter Plagiaten erleben.<sup>6</sup>

Die zitierten Worte sind die Klage Stillers, dass es kein unmittelbares Erleben mehr gibt, dass der Mensch heutzutage schon von vornherein über alles im Bilde ist und dementsprechend reagiert. Das Bildnisthema beschäftigt Frisch von jeher. Schon im Tagebuch 1946-1949 liest man:

Du sollst dir kein Bildnis machen, heisst es, von Gott. Es dürfte auch in diesem Sinne gelten: Gott als das Lebendige in jedem Menschen, das, was nicht erfassbar ist. Es ist eine Ver-sündigung, die wir, so wie sie an uns begangen wird, fast ohne Unterlass wieder begehen-- Ausgenommen wenn wir lieben (WA II, S.374).

Dieses Zitat bezieht sich aber nicht nur auf die Vorstellungen, die der Mensch von sich selbst und seinen Mitmenschen hat, sondern auch auf sein Weltbild überhaupt. Unrealistische Vorstellungen, wie auch Vorurteile, mit denen der Mensch neuen Erlebnissen begegnet, sind gleichfalls das Resultat dieser Bildnisse. Im "Zeitalter der Reproduktion" zu leben bedeutet, dass die Menschheit Abbildern ausgeliefert ist.

Doch das Verhältnis von Sein und Schein, d.h. der Vorstellungen, die der Mensch durch Radio, Fernsehen, Film und Literatur hat und dem Ding selbst, ist verzerrt und trägt dazu bei, den Menschen von sich selbst und von seiner Umwelt zu entfremden. So besteht eine enge Beziehung zwischen diesem Problem und dem Problem der Identität, das im Werke Frischs eine so wichtige Rolle spielt.

Wie bereits erwähnt, enthält der Begriff "Reproduktion"

noch andere Deutungsmöglichkeiten: einerseits bedeutet "Reproduktion" Abbild, Gleichnis, Assoziation, Stereotyp und Vorstellung, andererseits Wiederholung, Repetition, Vielfältigung und Wiederkehr.<sup>7</sup> Neben dem Bildnisthema spielt auch die Wiederholung eine wesentliche Rolle im Gesamtwerk Frischs und steht oftmals in kausaler Verbindung mit dem Problem des Abbilds; indem das Bildnis den Menschen festlegt, zwingt es ihn zur Wiederholung. Beide Aspekte des Begriffs üben einen entscheidenden negativen Einfluss im Leben aus. Während Frisch die Reproduktion im Sinne von Abbild als Sünde sieht, ist für ihn Reproduktion im Sinne von Wiederholung--ein Fluch: denn es ist die Furcht vor der Wiederholung, die das Leben bedrängt und den Menschen in seinen Möglichkeiten begrenzt.

Die Problematik des Zeitalters der Reproduktion, die in Stillers Klage zu Wort kommt, ist jedoch im Grunde nur eines von vielen Symptomen einer tiefeingewurzelten malaise--gemeint ist der Zustand der Entfremdung. Fritz Heinemann schreibt zu diesem Thema: "Der moderne Mensch leidet unter einem Gefühl der Entfremdung, das während der letzten hundert Jahre an Intensität und Umfang zugenommen hat ... Entfremdung ist eine Tatsache."<sup>8</sup> Aber die Ursache für die Entfremdung wird unterschiedlich verstanden; folglich ist der Begriff auch im Laufe der Zeit verschiedenartig gebraucht worden. Entfremdung kann sich auf einen psychologischen wie auch auf einen gesellschaftlichen Zustand beziehen.<sup>9</sup> In Hinblick auf das Werk von Frisch genügt es, nur die Theorien zusammenzufassen, die für sein Werk Bedeutung haben.

Bekanntlich war es Hegel, der den Begriff Entäusserung oder Entfremdung prägte und ihm eine bestimmte philosophische Bedeutung verliehen hat. Als geistiges Wesen, meint Hegel, produziert der Mensch das, was wir Kultur nennen. Im Kulturgut entäussert der Mensch sein geistiges Wesen-- was er geschaffen hat, wird ihm fremd. Auch die göttliche Schöpfung ist von diesem Standpunkt aus zu verstehen.

"Die Natur ist der sich entfremdete Geist," schreibt Hegel.<sup>10</sup> Durch die Konzeption eines absoluten, allumfassenden Weltgeistes wird in einem dialektischen Prozess die Entfremdung überwunden. Die geschaffenen Objekte gehen wieder in das Weltall ein.<sup>11</sup>

Mit Hegels Philosophie haben sich vornehmlich Marx und Kierkegaard auseinandergesetzt. Bei Marx tritt an Stelle des Idealismus der Materialismus Feuerbachs, und wie dieser ist er der Meinung, dass der Mensch Gott geschaffen habe und nicht umgekehrt. Für Marx ist es nicht mehr der Geist, sondern der Mensch der entfremdet wird. Hegels Entfremdung von der Schöpfung wird bei Marx die Entfremdung von der Produktivität.<sup>12</sup> Wichtig ist, dass Marx--im Gegensatz zu Hegel--den Menschen als eine Einheit sieht, gekennzeichnet durch seine Grundbefähigung zum Gesellschaftswesen. Entfremdung ist nach Marx das Resultat einer kapitalistischen Ökonomie, die von den Gesetzen der kapitalistischen Warenproduktion abhängig ist. Unter diesen Gesetzen bestimmt die Ware die Natur und den Zweck der menschlichen Tätigkeit. Auf die Talente und Interessen der Arbeiter kann keine Rücksicht genommen werden. Das menschliche Bewusstsein wird völlig das Opfer der materiellen Produktion.

Auf Grund dieser Theorie interpretiert Marx die Geschichte des Kapitalismus als die Geschichte der Selbstentfremdung, die durch die proletarische Revolution überwunden werden soll.<sup>13</sup>

Von einem gänzlich anderen Standpunkt aus protestiert Kierkegaard gegen Hegels spekulative Philosophie. Er findet in Hegels Konzeption des absoluten Geistes keinen Platz für das Individuum. Er glaubt auch an keine höhere Einheit, in der sich die Gegensätze versöhnen. Zwischen Mensch und Gott besteht für ihn ein nicht zu überbrückender Abgrund. Nach Kierkegaard ist jeder Mensch in seiner tiefsten Individualität von allen anderen isoliert. Er ist seinem Wesen nach einmalig, und demzufolge ist nur die einzelne Existenz und das einzelne Gewissen massgebend. Er prägt den Begriff "Wiederholung" im Gegensatz zu Hegels "mediation" (Versöhnung der Gegensätze).<sup>14</sup> In seiner Schrift zu diesem Thema schreibt er, "... die neue Philosophie wird lehren, dass das ganze Leben eine Wiederholung ist," und fügt hinzu: "Die Wiederholung, das ist die Wirklichkeit und der Ernst des Daseins."<sup>15</sup>

In Entweder-Oder unterscheidet Kierkegaard zwischen zwei Lebenshaltungen, der "ethischen" und der "ästhetischen." Die ethische Haltung vermag die Wiederholung zu akzeptieren, die ästhetische Haltung versucht ihr zu entfliehen. Der Unwille des ästhetischen Menschen, die Wiederholung als Lebensstatsache hinzunehmen, beruht nach Kierkegaard auf einer Lebensanschauung, die an den Glauben festhalten möchte, dass unendlich viele, offene Lebensmöglichkeiten bestehen. Ein Symptom dieser Lebenshaltung ist die Schwermut, die sich

aus dem Zweifel des Menschen ergibt, ob sich diese Lebensmöglichkeiten in der Tat verwirklichen lassen. In Entweder-Oder liest man:

Meine Seele hat die Möglichkeit verloren. Sollte ich mir etwas wünschen, so wünscht' ich mir nicht Reichtum oder Macht, sondern die Leidenschaft der Möglichkeit, das Auge, das allenthalben ewig jung, ewig brennend die Möglichkeit erblickt. Der Genuss enttäuscht, die Möglichkeit nicht.<sup>16</sup>

Für Kierkegaard ist die Angst vor der Wiederholung das Merkmal einer ästhetischen Lebenshaltung, hinter der sich stets ein entfremdetes Individuum verbirgt.

Da das Hauptanliegen Kierkegaards dem isolierten Individuum gilt, ist es kein Wunder, dass er jede Art von gesellschaftlicher Gleichschaltung bekämpft, denn er befürchtet, dass im Prozess der Nivellierung die Besonderheit des Einzelnen vernichtet wird. Der Begriff Entfremdung nimmt in seinen Schriften eine neue Bedeutung an. "Äussere Entfremdung bezieht sich auf das Verschwinden des Selbst in der Masse. Selbstentfremdung dagegen ist ein Prozess, der im eigenen Selbst stattfindet und hat mit der innerlichen Beziehung eines Menschen zu sich selbst und zu Gott zu tun.

Aus den Theorien von Marx und Kierkegaard kristallisieren sich wiederum zwei Hauptströmungen heraus. Die eine in der Nachfolge Kierkegaards--dazu gehören die Existentialisten--vertritt den Standpunkt, "dass Entfremdung ein konstitutives Element der menschlichen Existenz überhaupt sei." Die andere--in der Nachfolge Marx'--betrachtet die Entfremdung

als eine psychologische und soziologische Frage.<sup>17</sup>

Unter den sogenannten Existentialisten findet man gewöhnlich die Namen von Jaspers, Heidegger, Sartre, Marcel, Tillich und Buber, um nur einige von vielen hervorzuheben. Auffällig ist, dass es diesen Denkern in vielen Punkten an philosophischer Übereinstimmung fehlt. Heidegger hat den Begriff Existentialismus für sein eigenes Werk abgelehnt. E. Gabriel Marcel leugnet den Atheismus eines Jean-Paul Sartre. Paul Tillich ist Protestant und Martin Buber Jude. Alle weigern sich, in ein philosophisches Denkschema hineingezwungen zu werden.<sup>18</sup>

Trotz dieser Unterschiede haben die Existentialisten eine bestimmte Weltanschauung gemeinsam, die sich folgendermassen zusammenfassen lässt:

1. Die Welt ist absurd, undurchschaubar und entzieht sich dem menschlichen Verständnis.

2. Da sich das Wesen der Welt nicht erfassen lässt, gibt es keine objektive Wahrheit, sondern nur eine existentielle, d.h. subjektive Wahrheit, die sich jeder Mensch selbst schaffen muss.

3. Da der Mensch ausgeliefert und verlassen einer fremden Welt gegenübersteht, muss er sich das Ziel schaffen authentisch zu leben, d.h. sich selbst zu verwirklichen. Andere Schlüsselprobleme des Existentialismus sind unter anderem Freiheit und Wahl und die Auseinandersetzung mit Grenzsituationen, die für viele Existentialisten Voraussetzungen für authentisches Leben sind.<sup>19</sup>

Die angeführten Themenkreise der Existentialisten, sowohl als die Gedankengänge von Marx und Kierkegaard finden

ihr Echo in der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts und spielen auch in Frischs Werken eine wichtige Rolle. Inwieweit sie grundlegend auf Frisch eingewirkt haben, soll uns im Laufe dieser Arbeit noch weiter beschäftigen. Die vorliegende Dissertation stellt sich die Aufgabe, Max Frischs Romane Die Schwierigen, Stiller, Homo faber und Mein Name sei Gantenbein zu untersuchen, unter besonderer Berücksichtigung der Motive Abbild und Wiederholung und im Zusammenhang mit dem Problem der Entfremdung. Wo Parallelen und thematische Übereinstimmungen bestehen, werden auch die anderen Werke herangezogen.

## Anmerkungen

Mit Ausnahme von Triptychon (1978) und Der Mensch erscheint im Holozän (1979) wurde für diese Arbeit folgende Ausgabe verwendet: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge werkausgabe edition suhrkamp (Frankfurt: Suhrkamp, 1976) weiterhin im Text als WA I usw. angeführt.

- 1 Vgl. u.a. Marianne Biedermann, Das politische Theater von Max Frisch (Lampertheim: Schäuble, 1974). Adelheid Weise, Untersuchungen zur Thematik und Struktur der Dramen von Max Frisch (Göppingen: Alfred Kümmerle Verlag, 1970).
- 2 Max Frisch, Mein Name sei Gantenbein in Gesammelte Werke in zeitlicher Folge, Band V (Frankfurt: Suhrkamp, 1976), S.68. Künftig im Text: WA V.
- 3 -----, Die Schwierigen in Gesammelte Werke in zeitlicher Folge, Band I (Frankfurt: Suhrkamp, 1976). Künftig im Text: WA I.
- 4 -----, Tagebuch 1946-1949 in Gesammelte Werke in zeitlicher Folge, Band II (Frankfurt: Suhrkamp, 1976), S.450. Künftig im Text: WA II.
- 5 Hans Mayer, "Anmerkungen zu Stiller" in Über Max Frisch, Hrsg. Thomas Beckermann, edition suhrkamp 404 (Frankfurt: Suhrkamp, 1971), S.24.
- 6 Max Frisch, Stiller in Gesammelte Werke in zeitlicher Folge, Band III (Frankfurt: Suhrkamp, 1976), S.535. Künftig im Text: WA III.
- 7 Rudolf Eisler, Wörterbuch der philosophischen Begriffe III (Berlin: Mittler & Sohn, 1923).
- 8 Fritz Heinemann, Existenzphilosophie Lebendig oder Tot?, Urban Bücher 10 (Stuttgart: W.Kohlhammer Verlag, 1963), S.17.

- 9 Joachim Israel, Der Begriff der Entfremdung (Reinbeck b. Hamburg: rde 359, 1972), S.12. Zum Thema Entfremdung vgl. auch Richard Schacht, Alienation (New York: Doubleday & Co.Inc, 1970).
- 10 Heinemann, S.19.
- 11 Ibid., S.19 ff.
- 12 Israel, S. 46.
- 13 Ibid., S.59-76.
- 14 Heinemann, S.34-35.
- 15 Søren Kierkegaard, Die Wiederholung Die Krise Werke II (Reinbeck b. Hamburg: Rowohlt Verlag, 1969), S.7-8.
- 16 -----, Entweder - Oder (München: DTV 6043, 1975), S.53.
- 17 Israel, S.23,24.
- 18 Sidney Finkelstein, Existentialism in American Literature (New York: International Publishers Co. Inc., 1967), Kap.2. Vgl. auch Walter Kaufmann, Existentialism from Dostoevsky to Sartre (New York: The World Publishing Co., 1970).
- 19 Ibid.

VORLÄUFER ZUM ENTFREMDUNGSPROBLEM IN FRISCHS WERK:

Die Schwierigen oder J'adore ce qui me brûle

Der Roman Die Schwierigen oder J'adore ce qui me brûle (1957) weist eine interessante Entwicklungsgeschichte auf. Die Hauptgestalt Jürg Reinhart tauchte bereits in einem Frühwerk des Dichters auf, das 1934 unter dem Titel Jürg Reinhart. Eine sommerliche Schicksalsfahrt veröffentlicht wurde. Dieser Roman wurde 1943 in gekürzter Form als erster Abschnitt in ein neues Werk J'adore ce qui me brûle oder Die Schwierigen übernommen. Eine Neuauflage, ohne den ersten Teil, kam 1957 mit dem veränderten, invertierten Titel Die Schwierigen oder J'adore ce qui me brûle heraus.<sup>1</sup>

Bei der Untersuchung dieses Romans geht es darum, die Stilunterschiede zwischen Frischs Früh- und Spätwerk aufzuzeigen und dabei die sich gleichbleibende Thematik herauszuarbeiten. Es soll gezeigt werden, dass hier das Motiv der Wiederholung zum ersten Mal deutlich Kontur annimmt in Stil und Sprache und ebenfalls als philosophisches Prinzip.

Im Mittelpunkt des Romans steht der Maler Jürg Reinhart, der plötzlich und radikal mit seinem bisherigen Leben bricht und als Diener und Gärtner untertaucht. Zwei Frauen kreuzen seinen Weg, mit denen ihn für kurze Zeit ein Liebesverhältnis verbindet. Beide verliert er an wohl situierte Bürger, und sein Leben endet in Resignation und schliesslich

im Selbstmord. So handelt es sich im Grunde um das bekannte "Künstler-Bürger" Problem. Allerdings geht es Frisch nicht um den Konflikt des "verirrten Bürgers." Stattdessen behandelt er das Thema auf eine Weise, die bereits schon hier auf das für ihn so charakteristische Problem der Identitätssuche und Selbstverwirklichung hinweist.

Auf der Suche nach Selbstverwirklichung befinden sich nicht allein Jürg, sondern auch die beiden Frauen, die ihm begegnen. Der Titel Die Schwierigen bezieht sich auf alle drei Gestalten, obwohl es den Frauen gelingt, eine gewisse innere Harmonie zu erlangen, während Reinhart scheitert. Sie sind Schwierige in ihrer Beziehung zueinander und auch darin, dass sie das lieben, was sie brennt.

Frisch hat diesen Roman so angelegt, dass die Hauptgestalt Jürg Reinhart zeitweise im Hintergrund bleibt. Der Roman beginnt mit dem Abschnitt "Hinkelmann oder ein Zwischenspiel", in dem Yvonne im Vordergrund der Erzählung steht. Aus der Perspektive erzähltechnischen Vor- und Rückgreifens wird sie von einem allwissenden Erzähler als das hässliche, unerwünschte Kind eines wohlhabenden Schweizer Kaufmanns beschrieben, der sich zur Zeit in Griechenland aufhält. Trotz des Mangels an äußerlicher Schönheit übt Yvonne eine eigenartige Faszination auf ihre Mitmenschen aus. Sie fühlen sich von ihr angezogen und suchen ihre Nähe. "Es zeigte sich, dass sie die Leute fesselte, und wäre es nur durch die Art, wie sie zuhörte" (WA I, S.390). Der Erzähler nennt sie einmal eine "Wahrsagerin." Hinter dieser Beobachtung verbirgt sich die leise Ironie des allwissenden

Erzählers, denn Yvones Gabe, anderen von ihrer Vergangenheit und Zukunft zu erzählen, resultiert aus einer tiefen feinsinnigen Menschenkenntnis, aus einer Bereitschaft, den anderen zu Worte kommen zu lassen und ernsthaft zuzuhören. In einem gesellschaftlichen Milieu, in dem die meisten Menschen oberflächlich dahin leben oder wie Hinkelmann und Reinhart so stark mit sich selbst beschäftigt sind, dass sie den anderen Menschen nicht wahrnehmen, sticht ihre Einfühlungsgabe um so markanter hervor.

Mit einundzwanzig Jahren heiratet Yvonne den jungen Archäologen Hinkelmann--der Name spielt auf das Hinken an.<sup>2</sup> Die Ehe dauert drei Jahre und bis Yvonne bemerkt, dass sie ein Kind erwartet. Dann verlässt sie Hinkelmann mit der beiläufigen Erklärung "man bekommt kein Kind von seinem Sohn" (WA I, S.405).

Der Archäologe Hinkelmann lebt, wie er meint, völlig ausgefüllt von seinem Beruf--eine Scheinwahrheit, die Entfremdung und Isolation von seiner Frau, seinen Mitmenschen und letztlich von sich selbst zur Folge hat. Das Tote ist ihm vertrauter als das Lebendige:

Beim Tee ... erzählte er gern von seiner Arbeit auf den Inseln draussen, nicht von sich, überhaupt nicht von Menschen, auch von seinen Mitarbeitern nicht oder von den Einwohnern, die ihm doch zweifellos begegnen mussten. ... wenn er so von der Arbeit erzählte, war es eine Landschaft wie auf dem Monde, so ohne Luft, ohne Fisch und Vogel, ohne Hirt, ohne eine einzige lebende Ziege (WA I, S.395).

Für die Dinge, die nicht in Beziehung zu seinem Beruf stehen,

zeigt er völliges Unverständnis. Doch Yvonne ist beeindruckt von seinem "unerschütterlichen Selbstvertrauen" und seiner angstlosen Zuversicht, "dass ihm, Hinkelmann, nichts in der Welt wirklich misslingen könnte" (WA I, S.394).

Diese Charakterzüge stehen im Gegensatz zu ihrer eigenen Unsicherheit und Angstgefühlen. Sie heiratet Hinkelmann in dem Glauben, dass seine wissenschaftliche Überlegenheit einer allgemeinen Überlegenheit entspricht, findet sich jedoch bald in dieser Hoffnung enttäuscht. Hinkelmann mangelt es an jeglichem Einfühlungsvermögen. So denkt er sich auch nichts dabei, als er die Eltern einlädt, ihn und seine junge Frau auf der Hochzeitsreise zu begleiten. Yvonne erkennt schon auf dieser Hochzeitsreise, dass ihr in dieser Ehe die Rolle der Mutter zugedacht ist. Diese Rolle spielt sie solange, bis sie selbst ein Kind erwartet.

Für Hinkelmann ist Yvones Entschluss, ihn zu verlassen, so unbegreiflich wie ihr weiterer Entschluss, die Schwangerschaft zu unterbrechen. Das Unberechenbare, Nicht-erwartete bricht in sein Leben hinein, und er hat weder Einsicht noch Willenskraft ihm die Stirn zu bieten: er nimmt sich das Leben. So wirkt die Entdeckung, "dass auch in seinem Leben etwas misslingen kann" für Hinkelmann tödlich. "Von Yvonne aus gesehen, vom Leben aus gesehen" (WA I, S.416) also kein finaler Akt, sondern ein "Zwischenspiel," wie der Titel schon besagt.

In der Gestalt des Wissenschaftlers Hinkelmann beschreibt Frisch einen bestimmten Männertyp, der ihn neben

seinen Künstlergestalten besonders zu interessieren scheint. Es handelt sich um Männer, die ihre Kontaktfähigkeit zum Leben verloren haben und sich in den wissenschaftlichen Bereich logischer Vollkommenheiten flüchten. Diesbezüglich drückt sich der Held in dem Schauspiel Don Juan oder die Liebe zur Geometrie aus, wenn er bemerkt: "Ich sehne mich ... nach dem Nüchternen, nach dem Genauen; mir graust vor dem Sumpf unserer Stimmungen."<sup>3</sup> Diesem Problem widmet Frisch später einen ganzen Roman: den Homo faber.<sup>4</sup> Generell lässt sich behaupten, dass die Hinkelmann-Episode in den Schwierigen eine Art Vorstufe zum späteren Werk ist, denn auch zwischen Yvonne und Hanna besteht eine offensichtliche Wesensverwandtschaft. Beide Frauen verlassen Männer, die unter anderem nicht bereit sind, ihre Vaterrolle zu akzeptieren.

Yvones Bekanntschaft mit Reinhart liegt in der Zeit, als sie noch mit Hinkelmann verheiratet ist. Eine Beziehung zwischen ihnen entwickelt sich jedoch erst, als sie sich Jahre später in der Schweiz wieder treffen. Jürg Reinhart ist ein Gegenspieler Hinkelmanns und auch Yvones. Seine jugendliche Unbekümmertheit, sein Auge für die Natur, sein Lebensenthusiasmus lassen Yvonne den Künstler in ihm ahnen, ehe er überhaupt Künstler geworden ist. So ist es nicht verwunderlich, dass sie ihn liebt. Hinter den offensichtlichen Unterschieden zwischen den beiden Männern, verbirgt sich aber ein gemeinsamer Charakterzug, der dann auch in Reinharts und Yvones Verhältnis zum Verhängnis wird. Es handelt sich um die Ich-Bezogenheit beider Männer. Dieser Charakterzug kennzeichnet fast alle männlichen Gestalten

in Frischs Werk; er verbirgt sich allerdings hinter verschiedenen Masken. Hinkelmanns Ich-Bezogenheit, wie auch Walter Fabers, offenbart sich in einem Unwissen und einer Ahnungslosigkeit den Dingen in der Welt gegenüber, die sich ausserhalb ihrer beruflichen Sphäre befinden. So gibt es weder für sie noch für ihren geistesverwandten Bruder Don Juan ein Du; es fehlt ihnen die Fähigkeit, wirklich zu lieben. Die Wurzeln der Ich-Bezogenheit und die sich daraus ergebende Problematik der Künstlerfiguren Frischs liegen anderswo. Das wo und wie legt Frisch dem Staatsanwalt in dem Roman Stiller in den Mund, der es in folgenden aufschlussreichen Worten fasst: "In der Forderung, man solle seinen Nächsten lieben wie sich selbst, ist es als Selbstverständlichkeit enthalten, dass einer sich selbst liebe, sich selbst annimmt, so wie er erschaffen worden ist" (WA III, S.670). Mit diesem Problem der Selbstannahme ringen sowohl Stiller als Jürg Reinhart. Beiden gelingt die Selbstannahme nicht, und sie leben am Leben vorbei, weil sie stets auf der Suche nach sich selbst nicht erkennen, dass der Mensch sich nur im anderen finden kann.

Jürg Reinharts labiler Charakter wird von Frisch langsam, erst im Laufe der Zeit enthüllt. In dem jugendlichen Reinhart, dem Yvonne zuerst im Elternhaus begegnet, ist die Problematik seines Wesens noch kaum zu bemerken. Seine ziellose Lebensweise entspricht zu dieser Zeit, sowohl seiner Jugend, wie auch seinem künstlerischen Temperament und äussert sich hauptsächlich darin, dass er die Konventionen des bürgerlichen Lebens gänzlich ablehnt. Aber in

dem Verhältnis zwischen Reinhart und Yvonne, das später zustande kommt, kann letztere sich bald nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie wieder einen Partner gewählt hat, der ahnungslos neben ihr her lebt und unfähig ist, sie von den realistischen Forderungen des Alltags zu schützen.

Yvonne, die alleinstehend von ihrem kleinen hinterlassenen Erbteil und von gelegentlicher Arbeit lebt, ist sich nur allzusehr bewusst, dass diese Lebensweise für sie kein Dauerzustand sein kann. In ihrem weitläufigen Bekanntenkreis wird "das Wunder ihrer tapferen Selbsterhaltung" (WA I, S.419) fraglos akzeptiert. Auch Reinhart sorgt sich weder um ihre finanziellen Probleme, noch um ihre prekäre gesellschaftliche Lage, die Lage einer Frau, die im unehelichen Verhältnis mit ihm lebt. Nur ihr Chef, der Kaufmann Hauswirt, ein wohlhabender Bürger, dessen Annäherungsversuche Yvonne zunächst scharf zurückweist, begreift ihre Notlage.

Das neunmonatige Liebesverhältnis zwischen Reinhart und Yvonne geht schliesslich auf ihrer gemeinsamen Erholungsreise, die durch Hauswirts finanzielle Unterstützung ermöglicht wurde, in die Brüche. Reinhart nimmt die geldliche Hilfe des anderen Mannes unbekümmert an und unternimmt selbst keinen Schritt, für sie zu sorgen. Sein Verhalten ist für Yvonne unwiderleglicher Beweis seiner Ich-Bezogenheit. Sie verlässt ihn plötzlich für immer, wie sie schon zuvor Hinkelmann verlassen hatte. Sie weiss, dass sie von Reinhart ein Kind erwartet, das wie sie selber einen Ernährer und Beschützer braucht. Yvonne heiratet Hauswirt, einen Mann vom selben Schlag wie ihr Vater, und

kehrt somit zurück in die bürgerliche Existenz.

"Turandot oder das Heimweh nach der Gewalt" heisst der Titel des Abschnitts, indem Frisch die Entwicklung und das Ende des Liebesverhältnisses zwischen Reinhart und Yvonne nachzeichnet. Die genaue Bedeutung des Titels ergibt sich aus einem Gespräch zwischen Reinhart und dem jungen Offizier Amman. Turandot ist Reinharts Bezeichnung für die Frau überhaupt, welche wie die chinesische Prinzessin den Männern unlösbare Rätsel aufgibt. Im Grunde, meint Reinhart, wolle die emanzipierte Frau nicht enträtselt, sondern geraubt werden; in Wirklichkeit verlange sie nach Unterwerfung--es handle sich um die "Sehnsucht nach der verlorenen Peitsche, Heimweh nach der Gewalt" (WA I, S.480). Aus solchen Stellen lässt sich vernehmen, dass der jüngere Frisch auch mit Nietzsche bekannt war. Reinharts rationalisierende Denkweise hilft ihm den Verlust Yvones zu überwinden und im Gegensatz zu Hinkelmann verwirft er den Selbstmordgedanken. Aber da er Yvones Verhalten mit solch breitverallgemeinerten Platitüden erklärt, zeigt er sich unwillens seine eigenen Fehlleistungen, die zum Riss im Verhältnis geführt haben, zu verstehen. Reinharts Aussage über das unergründliche Wesen des weiblichen Geschlechts verrät mehr über seine eigene Passivität und Entschlusslosigkeit als über Yvones Schwächen. Das bedeutet jedoch nicht, dass Yvonne keine Schwächen hat, wenn sie sich mehrmals in Beziehungen mit Männern verwickelt, die ihren Ansprüchen nicht genügen. Yvonne ist tatsächlich eine Turandotgestalt in der Hinsicht, dass sie den Männern stets verheimlicht, was sie wirklich von ihnen erwartet.

Probleme, die sie bedrücken, kommen nie in einer offenen Aussprache zutage; sie will verstanden werden, ohne dass sie es in Worten ausdrückt "nur so konnte er vor ihrem Herzen bestehen. Einflüstern gilt nicht ..." (WA I, S.452). So brechen die Gespräche zwischen ihr und Reinhart immer da ab, wo sie eigentlich erst beginnen müssten. Frisch zeigt hier zum ersten Mal, wie durch mangelnde Kommunikation eine Krise zwischen Mann und Frau auf die Spitze getrieben wird.<sup>5</sup>

Yvonne unterscheidet sich von Reinhart hauptsächlich durch ihre ausserordentliche Charakterfestigkeit, aber auch darin, dass sie die Empfindsame und Hellhörige ist, die die Schwächen anderer Menschen, ja sogar ihre eigenen durchschaut. Folglich ist sie sich wohl auch bewusst, dass in ihrer Liebe zu Reinhart das erotische Element zurücktritt und mütterliche Gefühle überwiegen. Sie weiss: "Ein Kind von ihm, sie hätte es lieben können, wohl mehr als ihn" (WA I, S.467). Als sie dieses ersehnte Kind erwartet, verlässt sie ihn. Daraus lässt sich schliessen, dass der schöpferische Impuls der Frau durch ihre Funktion als Mutter befriedigt werden kann. Diese Möglichkeit bleibt dem Mann versagt.

Im dritten Abschnitt steht die Obersttochter Hortense im Mittelpunkt der Erzählung. Sie ist die zweite Frau, die im Leben Reinharts eine bedeutende Rolle spielt. Sie erweckt in ihm den Wunsch nach den "Wonnen der Gewöhnlichkeit," das Verlangen nach einer geordneten bürgerlichen Existenz. Im Unterschied zu den Künstlerfiguren Thomas Manns jedoch, entwickelt sich Reinharts Sehnsucht nach dem bürgerlichen

Leben erst nachdem er einsieht, dass er ungenügend begabt ist. Sein Verlangen führt ihn zu der verhängnisvollen Entdeckung seiner wahren Herkunft.

Auch die Liebe zwischen Hortense und Reinhart wurzelt in der Gegensätzlichkeit ihres Wesens und ihrer Herkunft. Sinnbild für ihre hochbürgerliche Abstammung ist die Familienbroche, die Hortense an ihrem Kragen trägt. Jedoch, im Gegensatz zu ihrem standesbewussten Vater, der es sich zur Lebensaufgabe gemacht hat, die Ziele und Konventionen der bürgerlichen Ordnung zu fördern, empfindet Hortense ihr bürgerliches Leben als geisttötend und trivial. Es drängt sie dazu, aus den Ketten dieses eintönigen, geregelten Daseins auszubrechen; das Vagantendasein Reinharts stellt für sie eine Lebensweise dar, die ihr in jeder Hinsicht wertvoller und begehrenswerter erscheint: "Geruch von Öl, wo immer er in ihre Nase kam, erfüllte sie mit Inbegriff des Blauen, Weiten, Freien" (WA I, S.499). Gerade das Unsichere, Unvoraussehbare der Vagantenexistenz Reinharts hat für sie den Reiz eines unwiderstehlichen Abenteurers. Der Titel des Abschnitts "J'adore ce qui me brûle" ist besonders treffend für sie.

Hortense begegnet Reinhart zum ersten Mal, als der Maler noch ein Verhältnis mit Yvonne hat. Seine unkonventionelle Beziehung zu der älteren Frau macht ihn in ihren Augen nur begehrenswerter und faszinierender. Reinhart selbst ist sich zu diesem Zeitpunkt nicht bewusst, dass das junge Mädchen ihn liebt und seinetwegen im Elternhaus Schwierigkeiten hat. Obwohl ihr Vater ihr den Umgang mit Reinhart verboten hat, trifft sie sich heimlich weiter mit

ihm, bis er und Yvonne nach dem Tessin reisen. Monate vergehen bis sie sich wieder treffen.

In der Zwischenzeit, nach der Trennung von Yvonne, hat Reinhart das Malen aufgegeben. Die menschliche Krise fällt zusammen mit einer Schaffenskrise und im Alter von dreissig Jahren empfindet er, dass er sein bisheriges Leben verfehlt hat, denn seine künstlerische Begabung war ihm stets fragwürdig. Er erzählt der verwunderten Hortense, dass er dementsprechend alle seine Bilder verbrannt habe und erklärt: "Einmal muss man erwachsen werden" (WA I, S.497).<sup>6</sup> Den Sinn des Daseins, den seine Kunst ihm nicht zu geben vermochte, sucht er jetzt in einer bürgerlichen Lebensweise. Über die Bedeutung dieser früher verspotteten Lebensweise reflektiert er: "Man tritt in den Dienst von Leben und Tod; gemeint ist ein Leben, das über uns ist ... ein ausserpersönliches" (WA I, S.498). Zu dem neuen Ziel, sich dem bürgerlichen Leben anzupassen, gehören Ehe und Kinder. Aber während für Hortense, wie einst für ihn, ein freies ungebundenes Dasein Abenteuer bedeutet, meint Reinhart jetzt, das grösste Abenteuer sei die Ehe, "das Wagnis einer ganzen Bindung" (WA I, S.500).

Reinhart verliebt sich in Hortense, und sie verbringen einige glückliche Wochen zusammen. Doch als der Maler sie bittet, seine Frau zu werden, löst dieser Heiratsantrag eine ständig wachsende Verwirrung in ihr aus. Von einer Liebschaft mit ihm hatte sie geträumt, aber sie fürchtet eine feste Bindung. Wie Yvonne, ist auch sie sich der Zwi-spältigkeit ihrer Liebe bewusst. Wenn ich ihn heirate, meint sie, "am Ende würde ich es nur tun, damit ich nicht

mein Leben lang von ihm träume" (WA I, S.526). Im Gegensatz zu Yvonne und ähnlich wie Reinhart lässt sich Hortense vom Schicksal treiben. Es kommt zum Ende dieses Verhältnisses durch die Konfrontation zwischen dem Oberst und Reinhart. Von dem Oberst erfährt er die Geschichte seiner wahren Herkunft. Seine vermeintlichen Eltern haben ihn adoptiert. In Wirklichkeit ist er der uneheliche Sohn eines Kinderfräuleins, das seinerzeit bei der Familie des Obersten diente. Sein Vater war ein roher Metzgerbursche, der sie im Stich liess, als sie ein Kind erwartete. Die Mutter hat sich nach seiner Geburt das Leben genommen.

Die Entdeckung seiner Herkunft übt eine völlig vernichtende Wirkung auf Reinhart aus. Er fühlt, dass diese Auskunft etwas bestätigt, was er stets geahnt hat, nämlich, dass etwas in seinem Leben nicht stimmt. Es fehlt ihm die Kraft, Hortenses Vater den Kampf anzusagen, denn im Grunde stimmt er mit dem Oberst überein, dass Herkunft und Tradition die Entwicklung des Menschen bestimmen. Er fühlt sich vom Leben geschlagen, kündigt seine Stelle und bricht mit Hortense. Seine Haltung ist für Hortense ein weiterer Beweis, dass sein Mangel an Kraft und Willensstärke eine Ehe unmöglich mache. So geht diese Liebe zu Ende, weil beide darauf warten, dass der andere Vertrauen und Glauben an eine gemeinsame Zukunft hat, die der Einzelne selbst nicht aufbringen kann.

Dieser melodramatische Abschnitt wird im vierten und letzten Teil des Romans noch einen Schritt weitergeführt. In "Anton oder das wirkliche Leben" beschreibt Frisch das Leben der Hauptgestalten Jahre später. Wie der Titel

andeutet, dominiert hier jedoch der Lebenslauf Jürg Reinharts.

Von Yvonne wird erzählt, dass sie eine verhältnismässig zufriedene und glückliche Ehe mit Hauswirt führt. Hierzu kommentiert der Erzähler: "Man zerstört sich nicht, ... man ist nicht verliebt, man ist sich gewogen ... Ohne die schwärmerische Anmassung, man müsse verstanden sein und das andere verstehen, öffnet sich ein Gefilde voll schöner Erträglichkeit" (WA I, S.551). Die Stimme des Dichters, wie sie in späteren Werken bekannt wird, lässt sich aus solchen Stellen vernehmen.

Ein gewisses Glück erfährt auch die Obersttochter Hortense in ihrer Ehe mit dem jungen Architekten Ammann und als Mutter von zwei Kindern. Frisch hat diesen Roman so angelegt, dass sich die verschiedenen Handlungsstränge weiter miteinander verknüpfen. Jahre später findet Hortense auf ihrem Familiengut Reinhart wieder. Hier arbeitet er als Gärtner unter dem Decknamen Anton. In einem langen Gespräch versucht er Hortense zu erklären, was ihn dazu bewogen hat, sein Streben nach künstlerischem Erfolg und nach einem geordneten bürgerlichen Leben aufzugeben. Es gibt seiner Meinung nach für jeden Menschen drei mögliche Lebenswege. Den Genien ist es erlaubt, die Ketten der bürgerlichen Tradition rücksichtslos zu durchbrechen, denn sie sind die Schöpfer des Lebens und schaffen sich ihre eigene Bedeutung. Einst zählte auch er sich zu ihnen. Die anderen sind die Gesunden; sie sind die Zwischenträger des Geschlechts, deren Aufgabe es ist, das Leben so weiterzugeben, wie sie, die Bürger, es erhalten haben. An dritter Stelle

gibt es diejenigen, die ihr Leben so verwundet empfangen haben, dass sie sich selbst auslöschen müssen. Zu den letzteren zählt er sich selbst. Hortense erkennt zu ihrer Verwunderung, dass Reinhart jetzt die gleiche Lebensphilosophie vertritt wie ihr Vater früher. Es gelingt ihr nicht, Reinhart davon zu überzeugen, dass er nicht unterzugehen braucht, um den Gesunden Platz zu machen.

Sie hört von Reinhart noch weiteres aus seiner Vergangenheit, denn er erzählt ihr, wie es ihm seit ihrem Abschied ergangen sei. Er führte zunächst ein gänzlich verwahrlostes Leben, besessen von dem Gedanken, seinen wahren Vater aufsuchen zu müssen. Auch hier scheitert Reinhart: die Konfrontation mit seinem Vater, einem gefühllosen Trinker, bestätigt ihm nur seine eigene verfehlte Existenz. Als sich herausstellt, dass er auch eine Halbschwester hat, dasselbe Mädchen, das früher für ihn Modell gestanden hat, schießt er in einem Anflug von Verzweiflung auf den Vater.<sup>7</sup> Doch der Revolver ist leer; der Vater bleibt am Leben. So wurde auch der einmalige Versuch, aktiv handelnd in sein Leben einzugreifen, zum Scheitern verurteilt und zum Sinnbild seiner Ohnmacht. Jürg wird verhaftet und kommt in eine Anstalt. Hier erlernte er den Gärtnerberuf, den er jetzt auf dem Gut ausübt.

Am Ende des Romans zieht Reinhart die Konsequenz seiner Lebensphilosophie und nimmt sich das Leben. Aber zwischen Yvones und Reinharts Sohn und der Tochter von Hortense bahnt sich ein neues Liebesverhältnis an. So geht der Kreislauf des Lebens weiter und bestätigt den Grundgedanken, der durch das Werk zieht: "Es gibt keinen Anfang, kein Ende.

Alles wiederholt sich, nichts kehrt uns wieder" (WA I, S.599).

Das Motiv der Wiederholung ist ein wesentlicher Bestandteil des Romans. Ja, man kann sogar sagen, dass der Kierkegaardsche Gedanke "die Wiederholung sei der Wirklichkeit und des Daseins Ernst" zum tragenden Element der Handlung wird. Die Hauptfiguren Reinhart, Yvonne und Hortense wiederholen alle, auf eigene Art und Weise, das Leben und Schicksal ihrer Eltern. Über Yvonne schreibt der Erzähler: "... sie ging den gleichen Weg, den sie ihrer Mutter nie hatte verzeihen wollen: sie heiratete den Mann, der sicher für sie sorgen konnte und sich einen Stolz daraus machte, ihr alles zu bieten" (WA I, S.480). Auch Hortense findet ihr Glück mit einem Mann, welcher der Charakteranlage ihres Vaters entspricht. Reinhart wiederholt das verfehlte Leben seines wirklichen Vaters und endet in Selbstmord wie seine Mutter. Schliesslich wird durch die Liebe der Kinder das Motiv nochmals eindeutig hervorgehoben.

Frisch betont die Wiederholung ebenfalls mittels der Reflexionen des Erzählers und einer symbolisch gebrochenen Behandlung der Jahreszeiten, die ausführlich behandelt werden und dadurch ständig auf das Phänomen der Wiederholungen in der Natur hinweisen. Auch der Stil kennzeichnet sich durch fast formelhaft gebrauchte Schlüsselwörter und Sätze. So ist zum Beispiel die eben angeführte Aussage "Alles wiederholt sich, nichts kehrt uns wieder" an drei verschiedenen Stellen in den Schwierigen und ebenfalls in Bin oder die Reise nach Peking und Stiller zu finden.<sup>8</sup> Das führt zu der Frage nach der Bedeutung dieses Satzes, dessen Sinngehalt

auf den ersten Blick paradox erscheinen mag. Die Grundstimmung dieser Aussage führt zurück auf Heraklits Gedanken: "Alles fließt--du kannst nicht zweimal in denselben Fluss steigen."<sup>9</sup> Das heisst, der Rhythmus des Lebens und der Natur besteht aus einer Kette von Wiederholungen. Dem Tag folgt die Nacht, dem Sommer der Winter und dem Leben der Tod: "alles wiederholt sich." Auch das Schicksal der Menschen ist nicht einmalig, sondern wiederholt sich in Generationen. Für das Einzelschicksal jedoch, das Individuum in einer spezifischen Situation oder Generation gilt: "nichts kehrt uns wieder." Im Tagebuch 1946-1949 verdeutlicht Frisch den letzten Gedanken und schreibt:

Wir leben auf einem laufenden Band,  
und es gibt keine Hoffnung, dass wir  
uns selber nachholen und einen Augen-  
blick unseres Lebens verbessern  
können (WA II, S.360).

Der Unendlichkeit von Raum und Zeit steht die Endlichkeit und Begrenztheit des Menschen gegenüber; Leben und Welt nehmen ihren Lauf, auch ohne ihn. In diesem Wissen wurzelt auch die Angst vor der Wiederholung, von der sich so viele Gestalten in Frischs Werk bedroht fühlen, worüber in einem anderen Kapitel mehr gesagt werden wird.

Dieses existentielle Unbehagen drückt Reinhart in den Schwierigen aus, wenn er bemerkt: "Für jedes Lebensalter ... bedeute die Zeit ein gelindes Entsetzen, ausgenommen das kindliche, und doch wäre jedes Lebensalter schön, je weniger wir das, was ihm zukommt, verleugneten oder verträumten oder aufschöben! Auch der Tod, der uns einmal zukommt, lässt sich ja nicht aufschieben" (WA I, S.433).

Fast Wort für Wort kehrt diese Aussage in Stiller wieder (WA III, S.696). Über Jürg und Hortense liest man:

... sie wussten im Umkreis der Stadt bald keinen Ort mehr, der noch nicht die Lächerlichkeit endloser Wiederholung hatte; in jedem annehmbaren Gasthaus erwartete sie das Abgestandene ihrer eigenen vergangenen Gespräche. Es war zum Davonlaufen (WA I, S.514).

Beide wünschen sich einen Zustand, der es ihnen ermöglichen würde, alles neu, wie zum ersten Mal, zu erleben, denn die Wiederholung stört die Unmittelbarkeit des Erlebens und wirft einen Schatten auf die Gegenwart. Bereits der Augenblick momentanen Erlebens, das Jetzt ist unterminiert von dem Gedanken, dass die Gegenwart morgen schon Vergangenheit ist.

In diesem Sinne zeigt auch Monika Wintsch-Spiess auf dass "dem Dichter und seinen Gestalten nur das 'selige erste Mal' zum Erlebnis werden kann."<sup>10</sup> Diesem Kommentar kann man beistimmen, allerdings mit dem Vorbehalt, dass die Gestalten Frischs nicht unbedingt zum Sprachrohr des Dichters werden. Im Gegenteil, Frisch kritisiert das Verhalten jener Charaktere, die sich in die ästhetische Haltung flüchten, indem er ohne Ausnahme zeigt, dass sie immer in ihrer Verantwortung zu sich selbst und zu ihren Mitmenschen versagen.

Versucht man jetzt das Problem der Entfremdung in den Schwierigen genauer festzulegen, erweist es sich, dass sich das Leben der Gestalten im Rahmen einer ästhetischen Grundhaltung bewegt. Das bedeutet: Entfremdung--im Kierkegaardschen

und auch im marxistischen Sinne, denn beide Denker konstatieren die gleichen Symptome für die Entfremdung, obwohl sie den Ursprung des Zustandes verschiedenartig deuten und andere Lösungen vorschlagen. Vom Leben entfremdet sind besonders die Männer Hinkelmann und Reinhart; die weiblichen Gestalten sind dem Leben näher und verwirklichen ihr Dasein als Frau und Mutter. Es wird sich zeigen, dass diese Charakterisierung der Geschlechter auch in späteren Werken wiederkehrt. Hinkelmann unterscheidet sich allerdings von Reinhart darin, dass er sich seiner Entfremdung gar nicht bewusst ist. Für diesen Zustand prägte Marx den Begriff "falsches Bewusstsein." Es handelt sich darum, dass gewisse Menschen sich so völlig entfremdet sind, dass sie ihren Zustand fraglos akzeptieren.<sup>11</sup>

Reinhart dagegen weiss, dass in seinem Leben etwas nicht stimmt und fühlt auch mitunter, "dass es noch ganz anderes geben muss ... als nur das Schöne" (WA I, S.434), aber seine Grübeleien beziehen sich im Grunde auf etwas sehr persönliches, nämlich auf seine eigene existentielle Angst und Not. Auch sein Versuch, sich dem Bürgertum anzupassen, trägt nur dazu bei, sein Gefühl der Isolation zu vertiefen. Jetzt führt er "das Dasein der meisten: ein Dasein von Sklaven," (WA I, S.494) die ihre Arbeit, allein des Lohnes willen und in Hoffnung auf den Feiertag, verrichten. Selbst Reinharts "wirkliches Leben" als Anton der Gärtner und Diener, erweist sich durch den Selbstmord als eine Scheinlösung, unecht und unglaubhaft. Die Perücke, die ihm nach seinem Tode vom Kopfe fällt, wird somit zum Sinnbild für die Maskierung, die ihn bis auf seinen letzten

Weg begleitet.

Das Interessante in diesem Frühwerk Frischs liegt in der eigenartigen Mischung von bekannten Frisch-Themen (dem Problem der Selbstverwirklichung, der Problematik zwischen Mann und Frau, der Kontaktarmut und Kommunikationskrise u.a.) und einer Erzählhaltung und Stimmung, die sich gänzlich von Frischs späterem Werk unterscheidet. Während die späteren Romane Frischs zeitlich genau bestimmbar sind und die gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse im Rahmen der Handlung eine Rolle spielen, fehlt dieser aktuelle Zug in den Schwierigen völlig. In diesem Werk befindet sich alles in der Schwebe; Zeit und Ortsbestimmungen sind vage. Die Sprache ist lyrisch, die Stimmung romantisch, und man findet kaum eine Spur von jener Ironie, die Frischs spätere Romane kennzeichnet. Es wird klar, dass Frisch zu diesem Zeitpunkt noch sehr stark von dem Schweizer Dichter Albin Zollinger beeinflusst war, was auch in einer Eintragung im Tagebuch 1946-1949 bestätigt wird (WA II, S.492). Heissenbüttel weist mit Recht daraufhin, dass man in den Schwierigen den Eindruck gewinnt, Frisch sei mehr ein Zeitgenosse Fontanes und des frühen Thomas Mann als von Camus und Beckett.<sup>12</sup> Nehmen wir Frisch beim Wort, dann ist das Schicksal der Menschen in den Schwierigen schon von vornherein durch ihre Herkunft determiniert. Die Frauen haben keine andere Wahl, als zu einem gesicherten bürgerlichen Leben zurückzukehren. Sinn und Ziel ihres Lebens ist ausschliesslich auf die Rolle der Mutter beschränkt--eine These, die von späteren Frauengestalten, wie zum Beispiel Hanna und Antoinette, widerlegt werden wird. Selbst der unkonventionelle Künstler Jürg

Reinhart stimmt am Ende mit dem naturalistischen Leitgedanken überein, dass Milieu und Vererbung das Leben des Menschen unwiderruflich bestimmen.

Frisch selber hat sich später von seinem Frühwerk distanziert und meint:

Der Roman J'adore ce qui me brûle ist noch der Versuch, die bürgerliche Welt zu lobpreisen, sie ernst zu nehmen, sie zu bejahen; der Versuch diese Welt affirmativ darzustellen. Schon im Roman zeigt es sich dann, dass es dem Helden nicht gelingt--er erlebte es aber und bezeichnete es so, als 'sein' Ungenügen und nicht als das Ungenügen der Gesellschaft; er nimmt sein Scheitern auf sich und verinnerlicht es.<sup>13</sup>

Wie dem auch sei, die hier aufgeworfenen Probleme sind im Grunde dieselben, die den Dichter weiterhin beschäftigen werden, obwohl ihnen in Zukunft eine nüchternere und kühlere Untersuchung zuteil werden wird. Die Wesensverwandtschaft zwischen Jürg Reinhart und Anatol Stiller ist unverkennbar, wenn auch Reinhart der bürgerlichen Ordnung und ihren Traditionen weniger antagonistisch gegenübersteht als Stiller. Überhaupt stellt sich in den Schwierigen heraus, dass in der Gegenüberstellung von Künstler und Bürgertum das Bürgertum besonders vorteilhaft herausgestellt wird. Hauswirt und Ammann, die beide diese Klasse repräsentieren, werden zwar anfangs von Reinhart verspottet, zeigen sich jedoch im Laufe des Romans als verantwortungsvolle gute Menschen und scheinen dabei in den Augen Frischs an Wert zu gewinnen. Das gilt vor allem für Hauswirt, dessen Verhalten von warmer Menschlichkeit und Grosszügigkeit gezeichnet ist, als

er herausfindet, dass er nicht der Vater von Yvones Kind ist.

Gemeinsam ist Reinhart und Stiller ein Gefühl der Minderwertigkeit und des Ungenügens, das zu ihrer Selbstentfremdung beiträgt. In Stiller befasst sich Frisch ausführlicher mit den psychologischen Ursachen, die zu diesem mangelndem Selbstvertrauen führen. Doch bereits in den Schwierigen gibt es eine Mutter (d.h. Pflegemutter), deren hohe Erwartungen die Fähigkeiten ihres Sohnes überfordern und die "... von seiner Künstlerschaft in einer Weise überzeugt war, die alles andere als aufmunternd auf ihn wirkte" (WA I, S.440). So findet man hier zum ersten Mal das Problem der falschen Bildnisse, das den Menschen in eine ihm nicht angemessene Rolle zwingt. Reinhart bemerkt hierzu, dass aus der Angst, minderwertig zu sein, die Gebärde des Größenwahnes wächst, und er erkennt, dass sich hinter übertriebenem Ehrgeiz und Durst nach Leistung stets ein Gefühl des Ungenügens verbirgt. Stiller kommt zu derselben Einsicht. Es wird sich jedoch zeigen, dass Frisch in der Nachkriegszeit, dieses Thema aufgrund neugewonnener Einsichten in einem völlig anderen Kontext zur Sprache bringt.

## Anmerkungen

- 1 Ulrich Weisstein, Max Frisch (New York: Twayne Pub., 1967), S.24.
- 2 Kein Hinweis auf Winkelmann wie Weisstein anführt. Dieser Bezug wurde mir von Frisch selbst bestätigt in meinem Interview am 5. April 1974.
- 3 WA III, S. 131.
- 4 Max Frisch, Homo faber in Gesammelte Werke in zeitlicher Folge, Band IV (Frankfurt: Suhrkamp, 1976). Künftig im Text: WA IV.
- 5 Mangelnde Kommunikation ist auch ein Problem für Stiller und Julika, Rolf und Sybille. Im Gegensatz dazu hebt Frisch "das sprachlose Verstehen" hervor in Als der Krieg zu Ende war. Im letzteren Stück geht es ihm darum, das Motiv "Sprache als Gefäß des Vorurteils" zu entwickeln.
- 6 Das autobiographische Element ist evident. Vgl. WA II, S.588. "Einmal wurde alles Geschriebene zusammengeschnürt, inbegriffen die Tagebücher, und alles dem Feuer übergeben."
- 7 Das Motiv des "Nicht schießen können" wiederholt Frisch in Stiller und Biografie.
- 8 Siehe WA I, S.559, 593, 599, 651; WA III, S.698.
- 9 Philosophen Lexikon, Hrsg. Werner Ziegenfuss (Berlin: Walter De Gruyter & Co., 1949), S.507.
- 10 Monika Wintsch-Spiess, Zum Problem der Identität im Werk von Max Frisch (Zürich: Juris-Verlag, 1950), S.35.
- 11 Israel, S.122 ff.

- 12 Helmut Heissenbüttel, "Max Frisch oder Die Kunst des Schreibens in dieser Zeit," in Über Max Frisch, S.54-68.
- 13 Max Frisch, "Über J'adore ce qui me brûle oder Die Schwierigen," in Über Max Frisch II, Hrsg. Walter Schmitz, edition suhrkamp 852 (Frankfurt: Suhrkamp, 1976), S.177.

FORMULIERUNG DER MOTIVE IM TAGEBUCH 1946-1949

Eine Untersuchung der Entfremdung in den Romanen Frischs schliesst das Tagebuch 1946-1949 mit ein, das im Gesamtwerk des Dichters eine Sonderstellung einnimmt. Mit dem Tagebuch beginnt für Frisch eine neue Schaffensperiode. Die frühere unpolitische Haltung des Autors macht einer bewusst engagierten Haltung Platz. Dabei stösst Frisch auf die spezifische Form des literarischen Tagebuchs, die sein späteres Werk bestimmt.

Das Jahrzehnt zwischen dem Roman Die Schwierigen und Frischs nächstem Roman Stiller kennzeichnet sich durch aussergewöhnliche weltgeschichtliche Ereignisse. Das Ende des zweiten Weltkrieges verändert die Landkarte Europas und deckt das ungeheure Ausmass des Nazi-Terrors auf. Gleichzeitig konfrontieren sich Ost und West in einem neuen Machtkampf, der zum kalten Krieg wird. Der neue Konflikt nimmt durch die Entdeckung der Atomkraft erschreckende Dimensionen an. Folglich müssen für viele Menschen Denkweise und bisherige Werte revidiert werden. Inwieweit die Geschehnisse dieser Zeit auch auf Max Frisch eingewirkt haben, zeigt sich deutlich in den Theaterstücken des Dichters aus der Nachkriegszeit, die sich vornehmlich mit Themen des Krieges und der Politik befassen.

Nach eigener Aussage des Dichters beginnt der Wendepunkt in seinem Kunstschaffen während der Dienstzeit in der

Schweizer Armee. Unter der Bedrohung des Krieges bricht er sein Versprechen, nie wieder zu schreiben, und so erscheinen 1940 unter dem Titel Blätter aus dem Brotsack, die im Grenzdienst aufgeschriebenen Notizen--ein Tagebuch.<sup>1</sup> In diesem ersten Tagebuch entdeckt Frisch--wie Kieser überzeugend beweist--"die ihm gemäÙsse Form." Kieser schreibt:

Stilistisch gesehen, bedeutet die Entdeckung des Tagebuchs ... eine durch äussere Notwendigkeit erzwungene Straffung und Konzentrierung der Aussage. Die frühe lyrische Prosa, an deren Formlosigkeit Frisch offenbar verzweifelte bis zum Punkt der völligen Aufgabe der Schriftstellerei, scheint damit wirksam überwunden.<sup>2</sup>

Die hier entdeckte neue Form wird uns im Laufe dieser Arbeit noch weiterhin beschäftigen.

Versuche, Frischs Gedankengänge in den Nachkriegsjahren zu erforschen, beginnen mit dem zweiten Tagebuch, dem Tagebuch 1946-1949. Hier findet man die Keimzellen zukünftiger Romane und Theaterstücke. Ein Zeitungsbericht über das kriminelle Vergehen eines Bankkassierers ist Anlass für das Schauspiel Graf Öderland; die Skizze über den andorranischen Juden wird Jahre später im Theaterstück Andorra verarbeitet, und der Entwurf Schinz soll Anregung für den Roman Stiller gewesen sein<sup>3</sup>, um nur einige Beispiele anzuführen. Im Tagebuch äussert sich Frisch über Kunst und Politik, berichtet von Reiseerlebnissen im Ausland und erzählt von Begegnungen mit anderen Künstlern. Frischs Tagebuch lässt sich jedoch keineswegs mit einem konventionellen Tagebuch vergleichen. Das Private hat der Dichter

gänzlich ausgespart. Es geht Frisch auch nicht darum, tägliche oder wöchentliche Ereignisse chronologisch zu registrieren. Von gewissen Ereignissen angeregt, schreibt er stattdessen seine Gedankengänge nieder, oftmals durch fiktive Einschübe ergänzt und erläutert. Probleme, die Frisch bewegen, werden stets aus kritischer Sicht betrachtet, manchmal seitenlang verfolgt, oder auch vorzeitig abgebrochen und dann mit einer gedanklichen Gegenbewegung konfrontiert. Diese Form der dialektischen Auseinandersetzung gibt dem Leser Einblick in den Denkprozess des Dichters und ermöglicht es, den Gang der Argumentation zu verfolgen.

Das Tagebuch 1946-1949 gibt dann auch zum ersten Mal Einblick in das politische Bewusstsein des Dichters, das in diesen Jahren ständig zu wachsen scheint. Aufzeichnungen, die sich mit politischen Fragen befassen, nehmen in der letzten Hälfte des Tagebuchs (d.h. in den späteren Jahren) ständig zu. Darunter findet man auch diejenigen, die sich mit dem Problem der künstlerischen Aufgabe befassen; genauer gesagt, mit einer Auseinandersetzung zwischen engagierter Literatur und l'art pour l'art.

Es wurde bereits hervorgehoben, dass Frisch im Roman Die Schwierigen das zeitkritische Element gänzlich ausspart. Letzteres ist allgemein gültig für Frischs Frühwerk. Man denke dabei an Antwort aus der Stille und Bin, oder die Reise nach Peking. Gesellschaftliche Fragen-- ganz gleich welcher Art-- dringen nicht in das Leben der Handelnden ein, und so lässt sich sagen, dass die Charaktere sich im Rahmen einer ästhetischen Grundhaltung

bewegen. Jürg Reinharts Problematik bezieht sich an erster Stelle auf eine existentielle Angst. Für Frisch verliert das Problem dieser existentiellen Angst im Laufe der Jahre nicht an Bedeutung, aber aus seinem Tagebuch geht hervor, dass er sich mehr und mehr dessen bewusst wird, wie eine rein ästhetische Lebenshaltung zum Eskapismus werden kann, der den Menschen davon abhält, sich als selbstverantwortliches Wesen zu verwirklichen.

In diesem Sinne verwirft Frisch im Tagebuch die romantische Schablone vom Künstler als Aussenseiter. Seine Bewunderung und Verehrung gilt dem "griechischen Künstler, der sich seiner Polis verpflichtet wusste." Auch Dante, "den die Verbannung traf," wie auch Goethe, Keller, Gottlieb und die modernen Franzosen werden als Beispiele für Künstler angeführt, die Dichter bleiben, "auch wenn sie staatliche Ämter bekleiden" (WA II, S.397).

Die künstlerische und menschliche Aufgabe lässt sich nicht trennen, meint Frisch: "Es gibt leider kein menschliches Wesen, das nur Kunst macht." Ja, selbst der Versuch, sich grundsätzlich nicht in Politik einzumischen, wird als Täuschung entlarvt, denn: "Wer sich nicht mit Politik befasst, hat die politische Parteinahme, die er sich sparen möchte, bereits vollzogen: er dient der herrschenden Partei" (WA II, S.632).

"Moralische Schizophrenie" ist Frischs Bezeichnung für eine ästhetische Kultur, die äusserlich zwischen Kunst und Politik unterscheiden will, oder zwischen "Talent und Charakter ... Konzert und Strasse." Was wir heutzutage brauchen, meint Frisch, sind nicht allein Künstler mit Talent, sondern

Künstler mit Verantwortung. Deutschland dient Frisch als Muster für eine Kultur, der es nicht an Talenten mangelte, eine Kultur jedoch, in der Menschen trotzdem fähig waren, als "Schlächter auftreten" zu können (WA II, S.629).

Frisch denkt in dieser Hinsicht an Heydrich, dessen Taten für sich selbst sprechen, der aber auch Mozart spielte (WA II, S.444) und zieht die Schlussfolgerung, dass ein Volk nicht unbedingt Kultur habe, weil es Sinfonien hat (WA II, S.629).

Aus den angeführten Aufzeichnungen im Tagebuch geht eindeutig hervor, dass sich Frisch zu dieser Zeit im starken Ausmass mit der politischen Verantwortung des Künstlers und des Kulturträgers überhaupt befasst. In dem 1945 verfassten Theaterstück Nun singen sie wieder wird das gleiche Problem in den Gestalten des Oberlehrers und Herberts auf der Bühne zur Sprache gebracht. Der Oberlehrer versteht Kunst und Politik als zwei verschiedene Bereiche. Sein Schüler Herbert wird als empfindsamer Kunstkenner dargestellt, der aber auch ohne die geringsten Gewissensbisse zum kaltblütigen Mörder wird.<sup>4</sup>

Frisch ist der Meinung, dass "die ästhetische Kultur" in unserem Jahrhundert "zu einer tödlichen Katastrophe geführt hat" (WA II, S.631); er schliesst daraus, dass der Mensch eine gesellschaftliche Verantwortung hat, die über seine persönlichen und künstlerischen Interessen hinausführen muss. Diese Meinung verführt ihn jedoch nicht dazu, sich zu einer festgelegten Ideologie zu bekennen. Das wird besonders sichtbar in seiner Auseinandersetzung mit Bertolt Brecht, den er persönlich kannte und der zweifelsohne einen

entscheidenden Einfluss auf ihn ausgeübt hat.

Frisch bewundert und verehrt Brecht, aber seine Bewunderung und Verehrung sind nicht ohne Vorbehalte. Einerseits beeindruckt ihn das "konkrete" wissenschaftliche Denken des Älteren Freundes, "dass hier ein Leben wirklich vom Denken aus gelebt wird" (WA II, S.594). Andererseits jedoch hält seine skeptische Natur ihn davon ab, der marxistischen Grundlehre Brechts in jeder Hinsicht beizustimmen. Dazu schreibt Frisch, dass er am wenigsten von seinen Gesprächen mit Brecht habe, "wo Brecht mit seiner Dialektik mattsetzt; man ist geschlagen, aber nicht überzeugt" (WA II, S.593).

Von grossem Interesse ist für Frisch die Brechtsche Dramentechnik, besonders der Verfremdungseffekt, den er später im eigenen Werk anwendet und zwar nicht allein im Drama, sondern auch im Roman. Darüber schreibt er:

Es wäre verlockend, all diese Gedanken auch auf den erzählenden Schriftsteller anzuwenden; Verfremdungseffekt mit sprachlichen Mitteln, das Spielbewusstsein in der Erzählung, das Offen-  
Artistische ... (WA II, S.601).

Dieses Spielbewusstsein wird in dem Roman Mein Name sei Gantenbein seinen Gipfelpunkt erreichen, obwohl Ansätze zu dieser Technik schon im Tagebuch vorzufinden sind.<sup>5</sup>

Im Gegensatz zu einer rein Ästhetischen Lyrik lobt Frisch bestimmte Gedichte Brechts, die es in sich haben, unserer Wirklichkeit und unserem Bewusstsein standzuhalten. Die Schwäche der anderen sei "freilich nicht das Nur-Ästhetische, aber das Nur-Ideologische, eine andere Art, nicht

wirklich zu sein" (WA II, S.543).

Das führt zu der Frage, in welcher Richtung nun Frischs Engagement zu suchen ist. Was Frisch anstrebt, ist ein Engagement an die Wahrhaftigkeit und an die Wirklichkeit. Dabei ist er sich völlig bewusst, dass sich beide Begriffe einer genauen allgemeingültigen Definition entziehen. Dazu äussert sich Frisch später folgendermassen:

Der Grundzug der neueren Literatur ist das Forscherhafte, ihr Thema ist Wahrheitsfindung, der Mensch vor neuen Wirklichkeiten, die nicht von der Überlieferten Sprache zu fassen sind ... Sogar die Syntax, womit wir gerüstet sind, erweist sich als untaugliches Instrument. Ein Arsenal von Metaphern ist zum Verrotten bestimmt ... es geht um die Möglichkeit der Objektivität schlechthin. Die Frage: Wie verhielt es sich wirklich? kulminiert zur Frage: Können wir es je wissen? <sup>6</sup>

Der subjektiven Betrachtungsweise des Menschen ausgesetzt, kann weder Wahrheit noch Wirklichkeit auf den Nenner des Absolutum gebracht werden. Der Dichter kann nur versuchen, sich der Wahrheit und Wirklichkeit so weit wie möglich zu nähern. Dieser Voraussetzung gemäss, sieht sich Frisch als Erforscher des menschlichen Innenlebens. Sein Untersuchungsobjekt ist nicht die Wirklichkeit und Wahrheit per se, sondern wie der Mensch die Wirklichkeit und Wahrheit erfährt.

Vor die Frage gestellt, was die eigentliche Domäne der Literatur sei, antwortete Frisch "das Private" und erklärt:

Was die Soziologie nicht erfasst, was die Biologie nicht erfasst: das Einzelwesen; das Ich, nicht mein Ich, aber ein Ich, die Person, die die Welt erfährt als Ich, die stirbt als ich, die Person in allen ihren biologischen und gesellschaftlichen Bedingtheiten, also die Darstellung der Person, die in der Statistik enthalten ist, aber nicht zur Sprache kommt....<sup>7</sup>

Zwischen Frischs Grundposition, dass der Mensch als Einzelwesen ihn an erster Stelle interessiert und seiner Überzeugung, dass der Künstler eine politische Verantwortung habe, besteht kein Konflikt, denn Frisch ist sich völlig bewusst, dass die gesellschaftlichen Verhältnisse grundlegend auf den Menschen einwirken. Wichtig ist jedoch für ihn, dass das politische Engagement anti-ideologisch ist, denn er betrachtet den festen Glauben an eine Ideologie als "eine andere Art, nicht wirklich zu sein" (WA II, S.543).

Was versteht Frisch unter dem Aufruf "wirklich zu sein", der geradezu leitmotivisch durch sein Werk zieht. Wirklich ist Goethe, sagt Frisch im Tagebuch, denn er begrenzt sich in seinen Reflexionen nie mit einer Feststellung allein, selbst wenn dieser Gedanke noch so bezwingend erscheint. Stattdessen stellt er einem solchen Gedanken eine widersprüchliche Erfahrung gegenüber, die ebenfalls berechtigt ist, "einfach weil es eine Erfahrung ist, eine lebendige, eine wirkliche" (WA II, S.543). Der Widerspruch veröhnt sich dabei keineswegs, doch es ergibt sich daraus ein "Zustand wechselseitiger Befruchtung ... Nichts geht ins Tödliche" (WA II, S.543). Goethe ist für Frisch wirklich,

weil kein festgelegtes Denkschema und keine feste Überzeugung seinen Weg zur Wirklichkeit verbauen, denn Überzeugungen sagt Frisch im Tagebuch "sind der beste Schutz vor dem Lebendig-Wahren" (WA II, S.613).

Aus Frischs Bestreben, sich der Wirklichkeit und Wahrheit so weit wie möglich zu nähern, erklärt sich seine intensive Beschäftigung mit Faktoren und Aspekten unseres Lebens, die die menschliche Erlebnisfähigkeit begrenzen und die unser Blickfeld einengen und folglich zur Entfremdung führen. Zu diesen Faktoren gehört neben der ideologischen und ästhetischen Einstellung vor allem die menschliche Tendenz, Vorurteile zu fällen. Auch mit diesem Problem setzt sich Frisch zum ersten Mal eingehend im Tagebuch auseinander. Das schon angeführte bekannte Zitat "Du sollst dir kein Bildnis machen," verdichtet diesen Gedanken. Weitere Eintragungen erklären genauer, was Frisch unter dem Begriff Bildnis versteht:

Es ist bemerkenswert, dass wir gerade von dem Menschen, den wir lieben, am mindesten aussagen können, wie er sei. Wir lieben ihn einfach. Eben darin besteht ja die Liebe, das Wunderbare an der Liebe, dass sie uns in der Schwebe des Lebendigen hält, in der Bereitschaft, einem Menschen zu folgen in allen seinen möglichen Entfaltungen (WA II, S.369).

An einer anderen Stelle liest man:

Unsere Meinung, dass wir das andere kennen, ist das Ende der Liebe ... man macht sich ein Bildnis. Das ist das Lieblose, der Verrat (WA II, S.369).

Über die negative Auswirkung eines vorgefassten Bildnisses schreibt Frisch:

Irgendeine fixe Meinung unsrer Freunde, unsrer Eltern, unsrer Erzieher, auch sie lastet auf manchem wie ein altes Orakel. Ein halbes Leben steht unter der heimlichen Frage: Erfüllt es sich oder erfüllt es sich nicht. Mindestens die Frage ist uns auf die Stirne gebrannt, und man wird ein Orakel nicht los, bis man es zur Erfüllung bringt ... auch im Widerspruch zeigt sich der Einfluss, darin, dass man so nicht sein will, wie der andere uns einschätzt. (WA II, S.370).

Frisch versteht unter Bildnis jegliche Aussage über einen Menschen, die ihn als unveränderlich festlegt. Er verurteilt diese Festlegung, weil sie der Selbstentfaltung und Selbstverwirklichung des Menschen entgegenwirkt, und es ist in diesem Zusammenhang, dass die Bildnisse die Wirklichkeit verdecken und zur Entfremdung führen.

Frischs Bildnisverbot richtet sich nicht--wie Monika Wintsch-Spiess mit Recht anführt--gegen die Tatsache, dass es unvermeidlich ist, sich gewisse Vorstellungen von anderen Menschen zu machen, mit denen man rechnen muss. Doch diese "Bildnisse" sollen nicht mehr sein als eine "Momentaufnahme" und sollten keinen Anspruch darauf erheben, den Menschen in seiner Totalität zu erfassen. Nur von diesem Gesichtspunkt aus ist Frischs "Bildnisverbot" zu verstehen.<sup>8</sup>

Obwohl sich die angeführten Zitate aus dem Tagebuch hauptsächlich auf Bildnisse beziehen, die sich oftmals zwischen zwei Menschen entwickeln, gilt Frischs Bildnisverbot

ebenfalls für Völker, Gruppen, Rassen und Klassen. In diesem Fall wäre der Begriff Bildnis mit dem soziologischen Terminus Stereotyp auswechselbar. Frischs Anliegen ist es, Stereotypen beseitigt zu sehen, ganz gleich, ob es sich um positive oder negative Bilder handelt.

Die zukünftigen Werke des Autors, in denen das Bildnisthema immer wieder zur Sprache gebracht wird, bestätigen, dass man es hier mit einem grundsätzlichen Anliegen Frischs zu tun hat. Die Sünde, die der Mensch begeht, indem er sich ein Bildnis vom anderen macht, ist das Hauptthema im Schauspiel Andorra. Hier wird das vermeintliche Judenkind Andri von seiner Umwelt mit sämtlichen, scheinbar jüdischen Eigenschaften versehen, bis Andri selbst glaubt, dass er anders sei. In diesem Stück legt Frisch das Tagebuchzitat "du sollst dir kein Bildnis machen" ironischerweise in den Mund eines Paters, der sich selbst an diesem Gebot veründigt.<sup>9</sup>

In dem früheren Werk Als der Krieg zu Ende war wird das Motiv erneut aufgenommen; eine deutsche Frau verliebt sich in einen russischen Offizier und überwindet durch die Liebe, die sich im stummen Verstehen ausdrückt, das Bildnis.<sup>10</sup> Auch in der Komödie Don Juan oder die Liebe zur Geometrie glaubt der Held, durch das Bildnis, das die anderen sich von ihm machen, in die Rolle des Verführers gezwungen zu sein, die seinen eigentlichen wissenschaftlichen Neigungen fremd ist.<sup>11</sup>

In fast allen Werken, die zur Zeit des Tagebuchs oder später verfasst wurden, gibt es Hinweise auf das stereotype Denken einzelner Gestalten. Frisch will zeigen,

dass viele Menschen ein Bildnis vom Wert und Unwert anderer Völker sowie dem eigenen Volk in sich tragen. In Kriegs- und Krisenzeiten werden diese Vorurteile durch die Propagandamethoden der jeweils betroffenen feindlichen Mächte verschärft. In Nun singen sie wieder zeigt Frisch, wie die feindlichen Parteien die gleichen Aussagen benutzen, um sich zu beschreiben. "Satane sind es," behauptet der deutsche Oberlehrer, und nicht anders klingt es aus den Worten des Funkers auf Seiten der Alliierten.<sup>12</sup> In Als der Krieg zu Ende war reden die Deutschen von Russen- und Judenschweinen, während an einer anderen Stelle ein Russe den Deutschen als "germanisches Mistvieh" abstempelt.<sup>13</sup>

Mit verhaltener Ironie beantwortet Agnes die Frage ihres Mannes nach dem Aussehen des Russen mit den stereotypen Vorurteilen, die über ethnische Eigenarten vorherrschen:

Ich sage dir ja, er ist Russe ... Und wie Russen aussehen, dass weiss doch jedes Kind. Wozu gibt es Bilder. Jedes Volk hat eine Fahne und ein Gesicht. Der Jude hat eine krumme Nase und dicke Lippen, vom Charakter zu schweigen. Der Engländer ist hager und sportlich, solange das Spiel zu seinen Gunsten steht. Der Spanier ist stolz, der Italiener hat eine beneidenswerte Stimme, aber er ist faul und oberflächlich, der Deutsche ist treu und tief. Und der Franzose hat Esprit, aber das ist auch alles. Der Russe, nun ja, denk an die Partisanen, die du getroffen hast... Denk an die Illustrierte!<sup>14</sup>

Die Stereotypen im menschlichen Bewusstsein auszulöschen, ist eine Aufgabe, die heutzutage durch die Media der Kommunikation erschwert wird. Agnes bezieht sich nur auf ein Kommunikationsmittel, die Illustrierten, die uns über die Welt zu informieren versuchen. Frisch wird dieses Motiv in Stillers Reflexionen zum "Zeitalter der Reproduktion" weiter ausbauen und zeigen, dass der Mensch durch die Informationsmedia von einer Fixierung des Bewusstseins bedroht ist und oftmals selbst nicht mehr erkennt in welchem Ausmass Radio, Fernsehen, Film, Zeitung und Literatur auf ihn einwirken.<sup>15</sup> Der Chorführer in Biedermann und die Brandstifter verkündet folgende Warnung:

Der um zu wissen was droht,  
Zeitungen liest  
Täglich zum Frühstück entrüstet  
Über ein fernes Ereignis,  
Täglich beliefert mit Deutung,  
Die ihm das eigene Sinnen erspart  
Täglich erfahrend, was gestern geschah,  
Schwerlich durchschaut er, was eben geschieht  
Unter dem eigenen Dach.<sup>16</sup>

Ein Grund für Biedermanns Blindheit und Vertrauensseligkeit gegenüber dem Stand der Dinge wird hiermit zutage gebracht. Auch im Lustspiel Die chinesische Mauer vernimmt man die komisch verzweifelte Frage Don Juans: "Wo ist das Land ohne Literatur?" eine Frage, die er später als Held in Don Juan oder die Liebe zur Geometrie wieder aufnehmen wird.<sup>17</sup> Das "Zeitalter der Reproduktion" errichtet ein künstliches Weltbild, das sich niemals völlig mit der Wirklichkeit deckt. So leben wir--wie Frisch schon im Tagebuch notiert--"in Begriffen, die wir meistens nicht überprüfen

können" und haben Anschauungen "ohne geschaut zu haben" (WA II, S.512). Folglich besteht die Gefahr, dass der Mensch im "Zeitalter der Reproduktion" seine unmittelbare Erlebnisfähigkeit verliert.

Die Einschränkung der Erlebnisfähigkeit im Zeitalter der Reproduktion führt zu einem anderen Aspekt des Problems, der in Frischs Werk im Motiv der Wiederholung zum Ausdruck kommt. Einleitend zu einer biographischen Skizze im Tagebuch schreibt Frisch:

(Ich sitze im Park von Versailles ... Die Lust, Paris zu skizzieren, erstirbt doch immer wieder im Bewusstsein, wer alles es schon getan hat und dazu meisterlich. Kaum in Briefen wagt man es, jeder kennt es, jeder liebt es, die Luft ist voll vom Gespräch erlauchter Geister, die keinen Partner brauchen. Am Vormittag war ich an der Seine, Bücher blätternd, wie es Millionen vor mir getan haben. Es gibt nichts in dieser Stadt, was nicht Millionen schon getan haben, gesehen, gemalt, geschrieben, gelebt. So, auf mich selbst verwiesen, schreibe ich heute über mich selbst (WA II, S.583).

Nach dieser Eintragung, verdanken wir die darauf folgende kurze Biographie des Dichters--die sich übrigens nur mit rein äußerlichen Fakten seines Lebens befasst--dem Umstand, dass es Frisch darum geht, das viel besungene Paris nicht noch einmal zu beschreiben; denn er will vor allem die Wiederholung vermeiden. Er stößt hier auf ein Problem, das für den Künstler allgemein gültig ist. Es ist das Problem der Spätgeborenen, die, um mit Thomas Mann zu

sprechen, meinen, "dass alle Mittel und Konvenienzen der Kunst heute nur noch zur Parodie taugen,"<sup>18</sup> im Wissen, dass jeder Einfall schon einmal dagewesen ist. Ein Ausweg aus diesem Dilemma ist für Frisch die Form des Tagebuchs, denn "ein Tagebuch lässt sich weder vom Inhalt noch von der Diktion her nachahmen. Es bleibt Einzelstück, individuell im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit."<sup>19</sup> So entdeckt Frisch mit dem Tagebuch 1946-1949 die Form, die für sein späteres Prosawerk charakteristisch ist. Genauer gesagt, er entdeckt die Form der "diaristischen Erzählhaltung," mit der er von jetzt an seinem Werk den ihm entsprechenden Ausdruck verleiht.<sup>20</sup>

Bemerkenswert ist, dass in den Eintragungen im Tagebuch der Begriff Entfremdung nicht spezifisch genannt wird --vermutlich, weil dieser Begriff erst mit der existentiellen Literatur der Nachkriegszeit im Sprachgebrauch populär wurde. Dennoch bestätigt der Gehalt des Tagebuchs, dass sich Frisch mit Einflüssen und Problemen in unserem Dasein auseinandersetzt, die zum Entfremdungsprozess beitragen. Wie diese Gedanken ins Künstlerische umgesetzt werden, zeigt das nächste Prosawerk, der Roman Stiller.

## Anmerkungen

- 1 WA I, S.111.
- 2 Rolf Kieser, Max Frisch. Das literarische Tagebuch (Frauenfeld: Huber Verlag, 1975), S.19.
- 3 Hans Bänziger, Frisch und Dürrenmatt (Bern: Francke Verlag, 1962), S.80.
- 4 WA II, S.80.
- 5 Vgl. Kieser, S.59. Auch Horst Steinmetz, Max Frisch: Tagebuch Drama Roman (Göttingen: Kleine Vandenhoeck Reihe 379, 1973), S.6.
- 6 "Ich schreibe für Leser," WA V, S.328.
- 7 Dieter E. Zimmer, "Noch einmal anfangen können," Die Zeit, 22. Dez.1967:
- 8 Wintsch-Spiess, S.48.
- 9 WA IV, S.509.
- 10 WA II, S.229.
- 11 WA III, S.95.
- 12 WA II, S.89, 99.
- 13 Ibid., S.248.
- 14 Ibid., S.262.
- 15 Vgl. Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Frankfurt: Suhrkamp, 1963). Benjamin führt u.a. aus, dass die grossen Informationsmöglichkeiten die Erfahrungen des Einzelnen geradezu vermindern, weil die Information nicht mehr in die Tradition eingeht.

16 WA IV, S.355 ff.

17 WA II, S.153.

18 Thomas Mann, Dr. Faustus (Berlin: Fischer Verlag, 1947),  
S.209.

19 Kieser, S.71.

20 Ibid., S.20 ff.

## DAS BILDNISMOTIV ALS AUSDRUCK DER ENTFREMDUNG

Im Roman Stiller wie auch in Homo faber und Mein Name sei Gantenbein steht das Bildnismotiv im Mittelpunkt, das auf der Folie des modernen Menschen beleuchtet wird. Dabei wird auf Tagebuch 1946-49 und andere Werke Frischs hingewiesen, in denen das gleiche Motiv erscheint.

### 1. Stiller

Der Roman Stiller ist ein motivreiches Werk, das Anlass zu vielen, sich oftmals widersprechenden Interpretationen gegeben hat. Erzählt wird die Geschichte eines Schweizer Bildhauers, Anatol Stiller, der nach neunjähriger Ehe Frau und Heimat verlässt, um ein neues Leben anzufangen. Sechs Jahre später kehrt er aus Amerika als Mr. White zurück, überzeugt, ein neuer Mensch geworden zu sein, der sich völlig von seiner Vergangenheit gelöst hat. Doch diese Verwandlung wird weder von der Gesellschaft, noch von Frau und Freunden anerkannt, und am Ende wird Mr. White küsserlich wieder Herr Stiller.

Walter Rosengarten sieht in der Flucht Stillers den Versuch, "echtes gelebtes Leben der drohenden Erstarrung entgegenzusetzen."<sup>1</sup> Bänziger dagegen bezeichnet Stillers Flucht als "seinen vergeblichen Versuch, ins Weite zu

fliehen ..." --einen Versuch, der "Aufhebung der Identität," der darum fehlschlägt, weil man sich selbst nicht entfliehen kann.<sup>2</sup> Dürrenmatt weist darauf hin, dass die Spannungslage im Roman der eines Kriminalromans ähnlich sei: "Das Ich wird eine Behauptung der Welt, der man eine Gegenbehauptung, ein Nicht-Ich entgegenstellt ... das Ich wird ein Kriminalfall."<sup>3</sup> Das Wesentliche im Roman ist für Hildegard Emmel das Gerichtsthema: "In Stiller baut Frisch die gesamte Handlung in die Voruntersuchung für einen Prozess ein, der über die Identität eines Menschen zu entscheiden hat."<sup>4</sup> Zu einer psychologischen Interpretation bekennen sich zwei so gegensätzliche Interpreten wie Hermann Pongs und Marcel Reich-Ranicki. Für Pongs ist der Roman die Krankheitsgeschichte eines neurasthenischen Menschen unter dem Freudschen Zeichen 'Ich denke, also misstraue ich'.<sup>5</sup> Reich-Ranicki bezeichnet Frisch als den Schriftsteller der Angst: "Seine Helden sind Menschen in der Defensive, sie versuchen einer feindlichen Umwelt zu widerstehen, ihre Eigenart zu verteidigen."<sup>6</sup> In seiner Monographie beschreibt Stäuble das Kernproblem als "die Diskrepanz zwischen dem, was ein Mensch ist, und dem, wofür er in der Welt gehalten wird."<sup>7</sup> In der neueren Forschung schliesst sich Sybille Heidenreich Stäuble an, wenn sie auf die Diskrepanz zwischen Wahrheit und Wirklichkeit in Stiller hinweist.<sup>8</sup> Kieser und Steinmetz untersuchen den Roman primär vom Standort der inneren und äusseren Notwendigkeit der Tagebuchform für den Schriftsteller Max Frisch und betonen die Rollenproblematik.<sup>9</sup> Letzteres wird ebenfalls in einer neuen Studie von Tildy Hanhart

hervorgehoben.<sup>10</sup> Hans Mayer meint, dass es Frisch darum gehe, "das Thema des Lebensklischees" im Zeitalter der Reproduktion ins Licht zu rücken.<sup>11</sup> Die verschiedenen Auslegungen schliessen einander nicht aus, und Manfred Jürgensen schreibt mit Recht:

Stiller ist nicht nur ein Künstlerroman, sondern zugleich auch ein Gesellschaftsroman, sowohl ein Liebesroman als auch ein Bildungsroman, der Roman einer Freundschaft und ein Glaubensroman, ja, er trägt darüber hinaus sogar deutliche Züge eines Kriminalromans.<sup>12</sup>

Fest steht jedoch, dass das Identitätsproblem, dem Monika Wintsch-Spiess eine ganze Studie widmete,<sup>13</sup> den Kernpunkt des Romans bildet, und das Identitätsproblem ist wiederum eine äussere Manifestation der menschlichen Entfremdung. Genauer gesagt--betrachten wir das Gefühl der Entfremdung als eine Krankheit, dann wäre die Identitätskrise ein Symptom dieser Krankheit, wobei Frischs charakteristische Motive wie das Bildnisthema, die Wiederholungsangst und das Zeitalter der Reproduktion spezifische Ursachen sind, die zu dieser Krankheit beitragen.

Im Roman Stiller leidet der Held an einem chronischen Gefühl des Ungenügens. Er leidet, wie er selbst in seiner ironischen Selbstbetrachtung erläutert, "an der klassischen Minderwertigkeitsangst aus übertriebener Anforderung an sich selbst" (WA III, S.600). Stiller glaubt nicht der Mensch zu sein, für den man ihn hält; er sieht sich auch nicht als den Menschen für den er gehalten werden möchte. Aus diesem Konflikt entwickelt sich das Identitätsproblem.

Der ständige Versuch, die ihm von der Umwelt aufgedrängte Rolle zu spielen, überfordert ihn, verursacht sein Schuldgefühl und schlechtes Gewissen.

Wie sich dieses Gefühl des Ungenügens bei Stiller entwickelt, lässt sich aus einer Unterhaltung zwischen Stiller und seinem Bruder erschliessen. Stiller notiert: "Natürlich sprechen wir über unsere Mutter ... Seine Mutter war ordentlich streng, scheint es, meine ja gar nicht ... Seine Mutter sagte: Jetzt nimm dich zusammen, wenn du ein rechter Bub sein willst! Meine Mutter sagte: Jetzt lasst doch den Bub mal in Ruhe! Meine Mutter war überzeugt, dass ich mit diesem Leben schon fertig werde" (WA III, S.672). Das aus gegengesetzter Perspektive gezeichnete Bild der Mutter gibt Hinweise sowohl auf das Verhalten der Mutter, die für ihr begabtes Lieblingskind grosse Erwartungen hegte, als auch auf Stiller, der sich schon als Kind diesen Erwartungen nicht gewachsen fühlte. Stiller erinnert sich, dass er einmal versuchte, einen Nachbarn, der in eine Zeitung vertieft war, mit Kirschen zu bespucken. Seine Mutter ereiferte sich dermassen darüber, dass ihr Sohn beschuldigt werden könnte, dass Stiller alles bestritt, nur um sie nicht blosszustellen (WA III, S.674). So bemüht er sich von Jugend auf, die unrealistischen Vorstellungen anderer nicht zu enttäuschen. Nur seiner Mutter wegen war er zum Beispiel froh, die Matura mit "knapper Not" bestanden zu haben (WA III, S.681). Folglich war Stillers Mutter die erste, die sich ein Bildnis von ihm machte, ein Bildnis, das seinem eigentlichen Wesen fremd war. Darüber heisst es

im Tagebuch:

Irgendeine fixe Meinung unsrer Freunde, unsrer Eltern, unsrer Erzieher, auch sie lastet auf manchem wie ein altes Orakel. Ein halbes Leben steht unter der heimlichen Frage: Erfüllt es sich oder erfüllt es sich nicht ... auch im Widerspruch zeigt sich der Einfluss, darin, dass man nicht so sein will, wie der andere uns einschätzt. Man wird das Gegenteil, aber man wird es durch den anderen (WA II, S.370).

Die logische Folge der ständigen Überforderung ist ein dauerndes Versagen, das seinerseits wiederum in Schuldgefühlen Ausdruck findet. Später wird der Druck der Überforderung auch von der Gesellschaft ausgeübt. Über seinen plötzlichen künstlerischen Erfolg bemerkt Stiller: "Eines Tages erwachst du und liest es in der Zeitung, was die Welt von dir erwartet" (WA III, S.612). Was in der Zeitung die wieder ein Bildnis von ihm schafft, über seine Begabung gesagt wird, beeindruckt nicht allein Stiller, sondern auch seinen Bekanntenkreis. Das oben erwähnte Zitat ist eine von vielen Bemerkungen, worin Frisch auf die Auswirkung des Einflusses der Zeitschriften und Literatur hinweist. Noch deutlicher macht sich dieser Einfluss in Stillers "Spanien-erlebnis" geltend, mit dem er nicht fertig werden kann. Für Stiller ist seine Handlungsunfähigkeit--er konnte im kritischen Moment nicht schießen--ein Beweis seiner Unmännlichkeit, d.h. eine Niederlage. Diese unrealistische Selbsteinschätzung deutet auf ein verzerktes und romanisiertes Wirklichkeitsbild in der Literatur und auf der Leinwand; Stillers Verhalten entspricht nicht dem eines

heldenhaften Vorbilds, man denke zum Beispiel an Hemingway, dessen Werk in Stillers Bibliothek vorhanden ist. Auch im Freundeskreis missdeutet man Stillers Verhalten, wenn dort Bewunderung für seine wahre Menschlichkeit laut wird. Es ist typisch für Stiller, dass er auch hier schweigt, den Freunden nicht widerspricht, gleichzeitig jedoch an seiner Verlogenheit leidet.

Das Problem der Selbstüberforderung wird in der Geschichte vom fleischfarbigen Kleiderstoff symbolisch dargestellt. Der Staatsanwalt erkennt, dass für ihn die Selbstüberforderung in dem Versuch bestand, den Konflikt zwischen Gefühlsleben und Intellekt zu überwinden. In diesem Zusammenhang bemerkt er, dass das Zitat der Wahrsagerin Mantos "Den lieb ich, der Unmögliches begehrt" (WA III, S.669) geradezu eine Einladung zur Neurose ist; abermals ein Hinweis darauf, dass gewisse Zitate und Ideen in der Umgangssprache oftmals zu Klischees werden. Aus solchen Textstellen schliesst Hans Mayer, dass "Leben und Literatur im Zeitalter der Reproduktion" das eigentliche Thema dieses Buches seien.<sup>14</sup> Er belegt seine Interpretation mit einer Reihe von Beispielen. Rolf fragt Stiller, ob es wohl möglich sei, ein anderes Verhalten zur Untreue einzunehmen, als das von Alexej Karenin und Charles Bovary; Stiller fährt nach Davos und kommentiert: "Gestern in Davos. Es ist genau so, wie Thomas Mann es beschrieben hat" (WA III, S.419). Die traditionelle Literatur bemühte sich, das Leben widerzuspiegeln, meint Mayer, heutzutage jedoch imitiere das Leben die Literatur. Mayer gibt auch den ersten Hinweis auf das Motiv der Zeitschriften und

Illustrierten im Werk und schreibt: "Wilfried Stiller, der Bruder und Landwirt, orientiert sich über kalifornische Landwirtschaft aus der Illustrierten und kennt daher die Dinge viel besser als Stiller selbst, der bloss in Kalifornien war." Er führt weiter aus, Julika betrachte ihr Titelbild in der Illustrierten und vergleiche es mit ihrer wirklichen Lebensweise im Sanatorium. Der Gefängniswärter Knobel verdanke der Schund- und Schauerliteratur und der Zeitung sein Weltbild, und sei daher ständig bereit, den Mordgeschichten des Gefangenen zu glauben.<sup>15</sup>

Zu den von Mayer angeführten Beispielen lassen sich noch andere hinzufügen. Den Anlass zu Stillers Verhaftung gibt ein Mitreisender, der ihn aus einer Zeitung her kannte, "all dies nur, weil dieser Herr mich mit einem Bild in seiner Illustrierten verwechselte..." (WA III, S.365). Über sein erstes Verhör sagt Stiller, "Unwillkürlich hatte ich mich doch gesetzt, um zu hören, was die Leser einer Illustrierten nicht alles wissen über einen Menschen" (WA III, S.367). Auch Knobel ist über Stillers Vergangenheit und Julikas jetziges Leben in Paris im Bilde. Auf die Frage Stillers, woher er alles wisse, antwortet er "aus der Illustrierten" (WA III, S.370). Allerdings ist das Zeitungsbild stets ein unzulängliches Bild und in diesem Sinne notiert Stiller:

Ohne meinen Wärter, der das Essen bringt, wüsste ich heute noch nicht, was hier eigentlich gespielt wird. Jeder Zeitungsleser scheint hier zu wissen, wer Stiller gewesen ist. Das macht es fast unmöglich, etwas Genaueres zu erfahren; jedermann tut,

als müsste man's wissen, und weiss  
selber nur Ungeföhres (WA III, S.369).

Die Problematik, die sich aus der Vorstellung des falschen Bildnisses ergibt, wird im "Zeitalter der Reproduktion" gefördert und verbreitet.

Immer wieder zeigt Frisch, dass vorgefasste Bildnisse und Vorstellungen den Menschen in seiner Selbstentfaltung hindern. Stiller kehrt aus Amerika zurück, besessen von dem Gedanken, ein neuer Mensch geworden zu sein. Er will eine subjektive Erfahrung "das Erlebnis mit seinem Engel," den äusseren Tatsachen gegenüberstellen; doch auch dieser Versuch ist zum Scheitern verurteilt. Stiller kann sich nicht damit abfinden, dass es stets zwei Wirklichkeiten gibt, die äussere, gesellschaftliche Wirklichkeit und die innere des menschlichen Bewusstseins. Er kann sich auch nicht mit dem Gedanken versöhnen, dass zwischen beiden Wirklichkeiten eine Kluft besteht, die sich niemals gänzlich überbrücken lässt. Mitunter wird er sich dieser Erkenntnis bewusst und schreibt ins Tagebuch:

Man kann alles erzählen, nur nicht sein  
wirkliches Leben:- diese Unmöglichkeit  
ist es, was uns verurteilt zu bleiben,  
wie unsere Geföhrteten uns sehen und  
spiegeln, ... sie, die sich als meine  
Freunde bezeichnen und nimmer gestatten,  
dass ich mich wandle (WA III, S.416).

Kennzeichnend für die Unfähigkeit der Umwelt, den "verwandelten" Menschen als solchen anzunehmen, ist der Nachmittag, den Stiller mit Julika in Zürich verbringt. Stiller ist verliebt und glücklich "man hat ein Gefühl,

nun bedürfe es in dieser Welt überhaupt keiner Verstellung mehr" (WA III, S.432). Denselben Gedanken hat Frisch schon im Tagebuch formuliert: "Die Liebe befreit es aus jeglichem Bildnis" (WA II, S.369). Stiller sagt Julika, die für ihn die Julika der Gegenwart, nicht der Vergangenheit ist, dass er sie liebe. Er ist sich aber gleichzeitig bewusst, dass sie immer noch ihren früheren Mann in ihm sucht, dass sie nicht ihn, den Verwandelten, sondern den ehemaligen Stiller sieht und hört. "Jedes Gespräch zwischen dieser Frau und mir, so schien mir, ist fertig, bevor wir's anfangen, und jede Handlung, die mir jemals einfallen mag, ist schon im voraus gedeutet, meinem augenblicklichen Wesen entfremdet" (WA III, S.434). Stiller erkennt in diesem Moment, dass eine "neue Begegnung" für ihn und Julika unmöglich ist.

Frisch schreibt, dass wir uns der Sünde der Bildnisprägung, die an uns begangen wird, ebenfalls schuldig machen; so zeigt er an anderer Stelle, dass Stillers Bildnis von seiner Frau ebenfalls ein erstarrtes Bildnis ist. Stiller ist Bildhauer im symbolischen und im wahren Sinne. Seine Aufzeichnungen über seinen letzten Besuch in Davos enthalten eine Analyse seiner Ehe. Die Rolle, die er Julika zuschreibt, ist die Rolle der endlosen Dulderin; es ist die erbarmungslose Rolle einer Frau, die nicht aus Liebe, sondern aus Hochmut verzeiht, das Bild einer Frau, die ihre Autorität in der Ehe bewahrt, indem sie sich eines dauernden schlechten Gewissens ihres Mannes versichert. Stillers Vorwürfe entgegnet Julika mit Worten, die schon aus dem Tagebuch zitiert wurden: "So also siehst

du mich! ... Du hast dir nun einmal ein Bildnis von mir gemacht, das merke ich schon, ein fertiges und endgültiges Bildnis, und damit Schluss.... Jedes Bildnis ist eine Sünde. Es ist genau das Gegenteil von Liebe ... Wenn man einen Menschen liebt, so lässt man ihm doch jede Möglichkeit offen ..." (WA III, S.500). Beide erkennen, dass ihre Ehe scheitern muss, solange sie auf beiderseitigen falschen Vorstellungen beruht, und doch sind sie aus Mangel an Verständnis füreinander unfähig, sich von dem Bildnis zu lösen.

Frisch wird nicht müde, uns die Folgen des Konflikts zwischen dem Selbstbild des Menschen und dem der Umwelt immer wieder neu zu gestalten und andere Aspekte desselben Problems auch durch Nebenfiguren sichtbar zu machen. Durch die bewusste Einführung des alten Ehepaars Häfeli wird ein Fall enthüllt, in dem der Zwiespalt zwischen dem wirklichen Wesen eines Menschen und den Ansprüchen der Gesellschaft zum Selbstmord führt. Diesmal geht es um das Problem der Homosexualität, eines gesellschaftlichen Tabus, das den Menschen in eine ihm unnatürliche Rolle zwingt oder ihn zum Aussenseiter verurteilt. Noch eine andere Variation desselben Motivs wird während Stillers Amerikaaufenthalt zur Sprache gebracht, wenn Stiller über das Problem der Neger in diesem Land reflektiert:

(Ach, diese Sehnsucht, weiss zu sein, und diese Sehnsucht, glattes Haar zu haben, und diese lebenslängliche Bemühung, anders zu sein, als man erschaffen ist, diese grosse Schwierigkeit, sich selbst einmal anzunehmen, ich kannte sie und sah nur eine eigene

Not einmal von aussen, sah die Absurdität unserer Sehnsucht, anders sein zu wollen, als man ist!) WA III, S.542).

Auf einer breiten gesellschaftlichen Ebene wird hier das Problem der Identität in seiner tragischen Auswirkung nochmals verdeutlicht--ein Thema, das Frisch später am prägnantesten in seinem Stück Andorra gestalten wird.

In der Gestalt des Künstlers Anatol Stiller stellt Frisch das Problem eines Menschen dar, der von Frau, Freunden und Gesellschaft--vor allem aber von sich selbst entfremdet ist. Er erfährt die Entfremdung in einer Identitätskrise, die sich in dem ständigen Versuch niederschlägt, seine Vergangenheit auszulöschen. Grund der Entfremdung ist ein Gefühl des Ungnügens und Versagens, das sich aus dem Zusammenstoss von Selbstbild und vorgefassten Bildnissen über ihn ergibt. In der Gestalt Homo Fabers visiert Frisch das Problem von anderem Gesichtswinkel an.<sup>16</sup>

## 2. Homo faber

In Homo faber gestaltet Frisch einen Menschen, der in seiner Persönlichkeit, d.h. seinem äusseren Gebaren ein Gegenstück zu Stiller ist. Dieser berechnende Vernunftsmensch--nehmen wir ihn beim Wort--quält sich nicht mit seinem Seelenleben ab und weigert sich kategorisch, auf metaphysische Spekulationen einzugehen. Fragwürdig sind für ihn nur die Dinge in der Welt, die sich nicht berechnen

lassen. Folglich bezweifelt er, ob man ein Kunstwerk nach-erleben kann, und ob es sich lohnt Romane zu lesen. Das Paradoxe liegt dabei darin, dass gerade dieser Mensch, der weder an Fügung noch an Schicksal glaubt, an seinem besonderen Schicksal scheitert, d.h. an seiner Entfremdung von der Welt.

Frisch hat in diesem Werk das Bildnismotiv auf ganz spezifische Weise eingeführt: als Weltbild, Vorbild, Spiegelbild und Ebenbild; immer ist es ein Trugbild. Wie in Stiller übt auch hier das "Zeitalter der Reproduktion" eine verhängnisvolle Wirkung auf die Hauptfigur aus. Zwar wird das Weltbild Fabers nicht durch die Literatur erzeugt: sein Weltbild ist von Fachzeitschriften und Textbüchern beeinflusst. Faber berichtet:

Ich glaube nicht an Fügung und Schicksal, als Techniker bin ich gewohnt mit den Formeln der Wahrscheinlichkeit zu rechnen. Wieso Fügung? Ich gebe zu: Ohne die Not-landung in Tamaulipas ... wäre alles anders gekommen.... Vielleicht würde Sabeth noch leben. Ich bestreite nicht: Es war mehr als ein Zufall, dass alles so gekommen ist, es war eine ganze Kette von Zufällen. Aber wieso Fügung? Ich brauche; um das Unwahrscheinliche als Erfahrungstatsache gelten zu lassen, keinerlei Mystik; Mathematik genügt mir. Mathematisch gesprochen: Das Wahrscheinliche (dass bei 6 000 000 000 Würfeln mit einem regelmässigen Sechserwürfel an-nähernd 1 000 000 000 Einser vorkommen) und das Unwahrscheinliche (dass bei 6 Würfeln mit demselben Würfel einmal 6 Einser vorkommen) unterscheiden sich nicht dem Wesen nach, sondern nur der Häufigkeit nach, wobei das Häufigere von vornherein

als glaubwürdiger erscheint.... Vergleiche hierzu: Ernst Mally Wahrscheinlichkeit und Gesetz, ferner Hans Reichenbach Wahrscheinlichkeitslehre, ferner Whitehead und Russell Principia Mathematica, ferner v. Mises Wahrscheinlichkeit, Statistik und Wahrheit (WA IV, S.22).

So behandelt Walter Faber die Ereignisse des Lebens wie eine Wahrscheinlichkeitsrechnung, und was in dieser Rechnung nicht aufgeht, wird als Zufall beiseite geschoben. Persönliche Beziehungen schrecken ihn ab, und er hält sich nach Möglichkeit von ihnen fern "... nahm nochmals die Zeitung, meinerseits keinerlei Bedürfnis nach Bekanntschaft. ... Menschen sind anstrengend" (WA IV, S.8). Er schätzt, wie auch sein geistesverwandter Bruder Don Juan, das Schachspiel, "... weil man Stunden lang nichts zu reden braucht. Man braucht nicht einmal zu hören, wenn der andere redet" (WA IV, S.23). Er kennt kein "Du", weil er wie jeder "richtige Mann" nur für seine Arbeit lebt. Dieses, durch seine Einseitigkeit beschränkte Weltbild bestimmt den Lauf der Handlung und wird zum Thema Entfremdung. Während jedoch im Roman Stiller das Bild der Umwelt den Protagonisten in seiner Persönlichkeit festlegt, findet im Homo faber das Gegenteil statt. Es geht darum, dass hier der Protagonist ein festgelegtes Weltbild hat, das ihm schliesslich zum Verhängnis wird. Cunliffes Behauptung, Faber sei "das teilnahmsvoll gezeichnete Portrait eines Mannes, der versucht, und dem es nicht gelingt, aufrichtig und ohne Illusion zu existieren" lässt sich demnach nicht aufrecht erhalten.<sup>17</sup> Indem Cunliffe versucht, die existentialistischen Elemente im Werk herauszuarbeiten, übersieht er

völlig--wie auch Butler anführt--die hintergründige Ironie des Autors, die besonders in der Spannung zwischen Gesagtem und Gemeintem verdeutlicht wird.<sup>18</sup>

Zwischen dem Weltbild Walter Fabers und seinem Beruf als Techniker bestehen enge Beziehungen. Das bedeutet allerdings nicht, dass es Frischs Absicht gewesen ist, den Stereotypen des technischen Menschen darzustellen oder das negative Bild des Intellektuellen zu zeichnen, wie Herta Franz meint.<sup>19</sup> Der Typ Faber ist in allen Berufen vertreten. Man denke dabei an den Archeologen Hinkelman in den Schwierigen. Dennoch ist für Faber der wissenschaftliche Beruf der einzig denkbare. Er selbst beschreibt sich als nüchternen, sachlichen Menschen, der von der Berechenbarkeit des Lebens und der Welt überzeugt ist. "Ich mache mir nichts aus Romanen," heisst es, "sowenig wie aus Träumen" (WA IV, S.15). Andere Dinge, "aus denen er sich nichts macht," sind Blumen (WA IV, S.58), Folklore (WA IV, S.45), Landschaft (WA IV, S.24) und die Kunst. Er versteht nicht, was andere Menschen gefühlsmässig erleben; was ihnen fantastisch vorkommt, ist für ihn erklärbar (WA IV, S.25); die Dinge, die Fabers Interesse erwecken, beziehen sich nur auf das rein Faktische und Nützliche. Es nimmt kaum wunder, dass dieser Mensch einen wissenschaftlichen Beruf wählt und diesen Entschluss folgendermassen beschreibt: "Ich stehe auf dem Standpunkt, dass der Beruf des Technikers, der mit den Tatsachen fertig wird, immerhin ein männlicher Beruf ist, wenn nicht der einzig männliche überhaupt" (WA IV, S.77).

Im Gegensatz zum Roman Stiller, in dem sich die

Rückblenden bis in die Kindheit des Erzählers erstrecken, gibt es im Homo faber keine Hinweise auf die Entwicklung seines Charakters. Fest steht nur, dass Fabers wissenschaftliches Interesse sich schon in seinen Schuljahren Äusserte. Vorbild war für Faber in diesen Jahren Professor O., eine Figur, die an verschiedenen Stellen im Roman leitmotivisch wieder auftaucht. Beide überschätzen die Rolle der Technik im menschlichen Dasein, unterliegen schliesslich derselben Krankheit und kommen zur Einsicht, dass allein zwischenmenschliche Beziehungen dem Leben Sinn und Gehalt verleihen.

Für Stiller ist es ein Schrecknis, im "Zeitalter der Reproduktion" zu leben; das Gegenteil ist der Fall für Faber und Professor O.. Faber erinnert sich an eine Behauptung des Professors, dass heutzutage das Reisen absolut überflüssig sei, dass man ja alles Wichtige in Publikationen finde und es ein Atavismus wäre, von einem Ort zum anderen zu fahren, da doch die Mittel der modernen Kommunikation die Welt ins Haus lieferten (WA IV, S.103). Während Stiller beklagt, dass die Mittel der Reproduktion jegliches originelles Erleben aufhebt, bedeutet die Reproduktion für Faber den bereichernden Aspekt des fortschrittlichen, technischen Zeitalters par excellence; das Leben wird dadurch vereinfacht und das Sicherheitsgefühl bestärkt. Über diese Beziehung zwischen der Technik und dem Gefühl des Geborgen-seins sagt Geissler in seiner Studie:

Im Bewusstsein, sich eines Phänomens durch ermessbare Angaben versichert zu haben, wächst bei Faber das Gefühl des Beherrschers, das den Anschein erweckt, als sei

alles Nichtigkeithafte dieser Welt, als sei ihr Nihilismus, den der moderne Mensch sonst als Angst und Verlorenheit erfährt, gebannt. Ja, das technische Denken leistet hier etwas--allerdings auf anderer Stufe--, was die Magie bei den Primitiven leisten musste, die Bannung des Feindlichen.<sup>20</sup>

Im Bildnis einer erklärbaren Welt sucht Faber Schutz gegen das Bedrohliche, Unvorhergesehene im Leben. Doch ein jedes Bildnis muss unvollkommen sein; auch Fabers Weltbild ist unzulänglich, weil er das Irrationale, das Gefühlsmässige und das Intuitive auszuschalten versucht, und daher gibt er sich einer Selbsttäuschung und somit der Entfremdung hin.

Dass ein jedes Bildnis die Tendenz hat irrezuführen, betont Frisch durch die Einfügung des Spiegelbildes an drei verschiedenen Stellen. Nach seinem ersten Ohnmachtsanfall auf der Toilette des Flugplatzes in Houston, erblickt sich Faber im Spiegel. "... weiss wie Wachs mein Gesicht, beziehungsweise grau und gelblich mit violetten Adern darin, scheusslich wie eine Leiche. Ich vermute, es kommt vom Neon-Licht" (WA IV, S.11). Es ist typisch für Faber, dass er sein krankes Aussehen mit einer technischen Begründung zu erklären versucht, um sich auf diese Weise über seinen wirklichen Gesundheitszustand hinwegzutäuschen. In einem Restaurant in Paris, kurz nach dem Fabers Chef, Williams, ihm einige Wochen Urlaub angeboten hat, sieht Faber wiederum sein Spiegelbild. Der Anblick irritiert ihn; Grund dafür war Williams zögernde Bemerkung "You are looking like" (WA IV, S.98). Überall in diesem Restaurant befinden sich

Spiegel, Faber kann seinem eigenen Anblick nicht entrinnen, wenigstens nicht ohne Selbstbetrug:

Ich hatte Ringe unter den Augen, nichts weiter, im Übrigen war ich sonnengebräunt, ... Natürlich wird man älter--Natürlich bekommt man bald eine Glatze--Ich bin nicht gewohnt, zu Ärzten zu gehen, ... ich blickte in die Spiegel, bloss weil Williams gesagt hatte: What about some holidays, Walter? (WA IV, S.98).

Faber will nicht wahrhaben, was für seinen Chef sofort klar ist, er sieht krank aus und braucht Erholung.

Die letzte Konfrontation zwischen Faber und seinem Spiegelbild findet kurz vor seinem Tod in einem Athener Krankenhaus statt. Diesmal ist die Wirkung des Spiegelbildes so überzeugend, dass es Faber zum Problem wird, seinen Zustand zu verleugnen.

Ich bin erschrocken.... Meine Nase ist von jeher zu lang gewesen, doch meine Ohren sind mir nicht aufgefallen. Ich trage allerdings ein Pyjama ohne Kragen, daher mein zu langer Hals,... wenn ich den Kopf drehe, und Gruben zwischen den Sehnen, Höhlen, die mir nie aufgefallen sind. Meine Ohren: wie bei geschorenen Häftlingen! ...Meine Zähne habe ich immer schon verflucht (WA IV, S.171).

Faber beschreibt sein zerfallenes Gesicht, ähnlich wie er früher Professor O.'s Gesicht beschrieben hatte: wie einen Totenkopf, ohne jedoch das Wort selbst zu gebrauchen. Vergleicht man diese Selbstdarstellung mit Fabers Beschreibung seines Lehrers, so ist die Ähnlichkeit der Wortwahl unverkennbar: "Sein Gesicht ist kein Gesicht mehr, sondern ein

Schädel mit Haut drüber" (WA IV, S.102), und weiter "die abstehenden Ohren ... sein Lachen wie bei einem Totenkopf ... Blick auf seine alten Zähne, es sah nur so aus, als lache er, seine Zähne viel zu gross, Unterhaltung mit einem Totenschädel" (WA IV, S.193). Der Unterschied zwischen diesen beiden diagnostischen Beschreibungen liegt nur darin, dass Fabers Schilderung seines ehemaligen Lehrers objektiver und von kühler Distanziertheit ist. Über sein eigenes Aussehen jedoch täuscht sich Faber bis zu allerletzt:

Wenn ich auf dem Rücken liege und den Spiegel über mich halte, sehe ich immer noch aus; wie ich ausgesehen habe; nur etwas magerer, was von der Diät kommt, begreiflicherweise. Vielleicht ist auch das weissliche Jalousie-Licht in diesem Zimmer, was einen bleich macht sozusagen hinter der gebräunten Haut (WA IV, S.171).

Die Tagebucheintragung an dieser Stelle endet mit einem Postskript, in dem Faber mitteilt, dass Professor O., mit dem er noch kürzlich in Zürich gesprochen hatte, nun seiner Krankheit erlegen sei. Die Beziehung zwischen Faber und Professor O. wird somit nochmals betont, und es wird deutlich, dass es Frisch darum geht, in der Gestalt und Krankheitsgeschichte des Lehrers sowohl ein Vorbild als auch ein Abbild zu gestalten.

Walter Faber missdeutet nicht nur seinen gesundheitlichen Zustand, sondern vor allem auch seine Gefühle. Den Altersunterschied völlig ausser Acht lassend, verliebt er sich in Sabeth, die ihn an seine erste Liebe, die junge Hanna, erinnert. Er bemerkt, dass er seit der Bekanntschaft

mit Sabeth wieder öfter an Hanna denkt, doch Gedanken über die offensichtliche Ähnlichkeit beider Frauen werden von ihm unterdrückt. "Hanna war schwarz, Sabeth blond... und ich fand es an den Haaren herbeigezogen, die beiden zu vergleichen" (WA IV, S.78). Faber begreift nicht, dass seine Faszination für das junge Mädchen in der Erinnerung an sein einzig wahres Liebeserlebnis mit Hanna gründet: "nur mit Hanna ist es nie absurd gewesen" (WA IV, S.100). Faber denkt immer seltener über die Ähnlichkeit beider Frauen nach, und schliesslich verschwinden die Gedanken, wie er meint, völlig, als sich die Bekanntschaft zu einem Liebesverhältnis entwickelt (WA IV, S.115). Dann wundert er sich nur noch darüber, überhaupt jemals eine Ähnlichkeit festgestellt zu haben.

Faber verliebt sich in seine Tochter, in der er das Ebenbild der Mutter erkennt. Geulen ist der Meinung, dass Fabers Liebe sich aus zwei Komponenten zusammensetze: erstens, dass er Hanna in der Gestalt von Sabeth weiterliebe, und zweitens, dass seine Bewunderung und Fürsorge für Sabeth unbewusst die Liebe des Vaters zur Tochter ausdrücke.<sup>21</sup> Fest steht, dass Faber, indem er sich in Sabeth verliebt, sein Liebeserlebnis mit Hanna wiederholen möchte-- eine Tatsache, die im nächsten Kapitel weiter behandelt werden soll.

### 3. Mein Name sei Gantenbein

Der 1964 veröffentlichte Roman Frischs Mein Name sei Gantenbein scheint auf eine neue Richtung im Schaffen des

Dichters hinzudeuten, obwohl auch hier wieder Themen und Motive auftauchen, die schon aus Stiller und Homo faber bekannt sind. Die Sonderstellung des Romans beruht auf einer ungewöhnlichen Erzählhaltung, durch die der Begriff "Reproduktion" mit seiner vielseitigen Bedeutung auf die Spitze getrieben wird. Die englische Übersetzung des Romans A Wilderness of Mirrors weist treffsicher auf die Grundabsicht des Autors hin, eine einzige Lebens- und Liebesgeschichte mit ihren vielfältigen Möglichkeiten darzustellen.

Ein anderes Leben, das den Menschen aus dem festgelegten Bildnis der Umwelt befreit--das war der verzweifelte Wunsch Stillers und Fabers Liebesverhältnis mit seiner Tochter--drückte sein unbewusstes Verlangen aus, versäumtes Leben nachzuholen. Dabei stellt sich in beiden Fällen heraus, dass im Leben weder ein Auslöschen der Vergangenheit möglich ist, wie es Stiller versucht, noch ein Wiederholen des Gewesenen, wie Faber erkennen muss. Nur in der Fiktion können diese Möglichkeiten geschaffen werden. "Das Leben (was man so Leben nennt) hat keine Varianten; es war so oder so. Unwiderruflich," schreibt Frisch, "gerade deswegen ist es kaum erzählbar."<sup>22</sup> Diesem letzten Gedanken begegnet man auch schon im Tagebuch:

Unser Anliegen, das eigentliche, lässt sich bestenfalls umschreiben, und das heisst ganz wörtlich: man schreibt darum herum. Man umstellt es. Man gibt Aussagen, die nie unser eigentliches Erlebnis enthalten, das unsagbar bleibt; sie können es nur umgrenzen, möglichst nahe und genau, und das Eigentliche, das Unsagbare, erscheint bestenfalls als Spannung zwischen diesen Aussagen (WA II, S.379).

Die hier von Frisch eingenommene Stellung zum Problem der Erzählbarkeit der Wahrheit zieht sich durch sein Gesamtwerk und spielt eine besonders wichtige Rolle in Stiller. Hier liest man:

Erzählen soll ich! Und zwar die Wahrheit meines Lebens, nichts als die schlichte und pure Wahrheit! Ein Block weissen Papiers, eine Füllfeder mit Tinte, die ich auf Staatskosten jederzeit nachfüllen lassen kann, und dazu ein bisschen guten Willen: - was soll der Wahrheit schon übrig bleiben, wenn ich ihr mit meiner Feder komme (WA III, S.371).

Mit dem Element der Ironie unterstreicht Frisch den Gedanken, dass eine eindeutige, allgemeingültige Wahrheit weder existiert, noch erzählbar ist.

Die Einsicht, dass unsere sogenannten Lebensgeschichten niemals in ihrer Objektivität erfassbar sind, spiegelt sich auch in den Aussagen des Dichters in dem Werkstattgespräch mit Horst Bienek--Aussagen, die dann im Roman Gantenbein wiederkehren und die Grundstruktur des Romans festlegen. Frisch erklärt: "... vielleicht muss man schon Schriftsteller sein, um zu wissen, dass jedes Ich, das sich ausspricht eine Rolle ist. Immer."<sup>23</sup> Er führt diesen Kommentar weiter aus und meint, dass jeder Mensch früher oder später eine Geschichte für sich erfinde, die er mit entsprechenden subjektiv gedeuteten Ereignissen und Daten ausstatte, "so dass an ihrer Wirklichkeit nicht zu zweifeln ist."<sup>24</sup> Aber Frisch glaubt, dass jede Geschichte im Grunde genommen eine Erfindung und daher auswechselbar sei:

Man könnte mit einer fixen Summe gleicher Vorkommnisse, bloss in denen man ihnen eine andere Erfindung seines Ichs zugrunde legt, sieben verschiedene Lebensgeschichten nicht nur erzählen, sondern leben. Das ist unheimlich. Wer es weiss, hat Mühe zu leben.<sup>25</sup>

Frisch entwickelt eine Theorie über die Begriffe Erfahrung und Geschichte, die bedeutungsvoll für sein Werk sowohl als die Literatur überhaupt ist.<sup>26</sup> "Erfahrung," sagt Frisch, "ist ein Einfall, nicht ein Ergebnis aus Vorfällen. Der Vorfall, ein und derselbe, dient tausend Erfahrungen."<sup>27</sup> Frisch stellt die Möglichkeit der Wahrhaftigkeit ipso facto in Frage und kommt zu dem Schluss, dass ein jedes Sich-Mitteilen die Wirklichkeit verhüllt. Diesbezüglich findet man auch im Tagebuch folgende aufschlussreiche Bemerkung:

jedes Erlebnis bleibt im Grunde unzugänglich, solange wir hoffen, es ausdrücken zu können mit dem wirklichen Beispiel, das uns betroffen hat. Ausdrücken kann mich nur das Beispiel, das mir so ferne ist wie dem Zuhörer: nämlich das erfundene (WA II, S.703).

Abgesehen von diesen rein psychologischen Begründungen liegt den Aussagen Frischs noch eine tiefere Einsicht zugrunde, die in dem Wissen liegt, dass in jeder Wahl von Handeln oder Nichthandeln eine gegensätzliche, nicht wahrgenommene Möglichkeit verborgen liegt. In Gantenbein berichtet der Erzähler von einer Episode, die er nicht aus seinem Gedächtnis verdrängen kann. Es handelt sich um eine

Begegnung mit einem vermutlichen deutschen Spion auf dem Piz Kesch während des Krieges. Die Gelegenheit, den Mann umzubringen, wurde von ihm nicht wahrgenommen, und sein passives Verhalten in dieser Situation lässt sich nicht vergessen:

Es scheint, dass es vor allem die wirklichen Taten sind, die unserem Gedächtnis am leichtesten entfallen; nur die Welt, die sie ja nichts weiss von meinen Nicht-Taten, erinnert sich mit Vorliebe an meine Taten, die mich eigentlich bloss langweilen (WA V, S.59).

Wie auch in Stillers Spanienerlebnis, sind es stets die Unterlassungssünden, die den Protagonisten Frischs zu schaffen machen. Jedoch dient die Episode auch als Beispiel dafür, dass sich für Frisch die tatsächlichen Begebenheiten ständig zu der Frage verdichten: Hätte es nicht auch anders sein können? Dieses Spiel mit den Möglichkeiten, die sich im Leben nicht verwirklichen lassen, wird jetzt zum Hauptinteresse des Dichters. Mein Name sei Gantenbein und Biografie sind die künstlerischen Bearbeitungen dieses Gedankens. Frisch schreibt über die Beweggründe, die zu dieser neuen Konzeption führten: "Mich stört das Imperfekt" erklärt er, "... wenn ich mich gleichzeitig verstellen und tun muss, als glaubte ich, dass die Geschichte, die ich lese tatsächlich geschehen sei."<sup>28</sup> Er führt weiter aus, dass es ihm viel mehr zusage, über die Realität nicht als Fiktion zu schreiben. So stellt Frisch in Gantenbein alles unter das Vorzeichen "Ich stelle mir vor;" durch diesen Kunstgriff werden plötzlich alle

Varianten möglich, und zum anderen wird die Verwechslung zwischen Wirklichkeit und Fiktion aufgehoben.<sup>29</sup>

Es geht im Gantenbein darum, ein einziges Erlebnis darzustellen und dieses Erlebnis immer wieder mit Geschichten zu umschreiben. Innerhalb der einzelnen Geschichten werden Ereignisse und Erfahrungen von verschiedenen Blickpunkten aus beleuchtet. Durch diesen Perspektivismus manifestiert sich die Reproduktion in diesem Werk vor allem in der Musseren Form, die es ermöglicht, das Kernproblem der Eifersucht ständig neu zu variieren, abzubilden und zu wiederholen. In einem späteren Kapitel soll näher auf diese Frage eingegangen werden. Zum Thema Bildnismotiv gibt es aber auch hier spezifische Hinweise, die in den Gantenbein-Episoden am stärksten hervortreten.

Diese Episoden sind die tragenden und amüsantesten Varianten im Roman; die Projektion Gantenbeins in die Rolle eines Blinden soll es ermöglichen, die Verstellung und Heuchelei der Mitmenschen zu entlarven. Gantenbein hofft,

... die Menschen etwas freier zu machen, frei von der Angst, dass man ihre Lügen sehe. Vor allem aber, so hofft Gantenbein, werden die Leute sich vor einem Blinden wenig tarnen, ... und es entsteht ein wirklicheres Verhältnis, indem man auch ihre Lügen gelten lässt, ein vertrauensvolleres Verhältnis (WA V, S.44).

Das Verhalten der Menschen ändert sich in Gegenwart eines Blinden, der sie, da er sie nicht sehen kann, auch nicht richten wird. Über andere Vorzüge des Blindseins spekuliert Frisch mit treffender Ironie:

Man wird ihm eine Welt vorstellen, wie sie in der Zeitung steht, und indem Gantenbein tut, als glaube er's, wird er Karriere machen. Mangel an Fähigkeiten braucht ihn nicht zu bekümmern; was die Welt braucht, sind Leute wie Gantenbein, die nie sagen, was sie sehen, und seine Vorgesetzten werden ihn schätzen (WA V, S.34).

Ein Blinder kann sich Freiheiten erlauben, die gewöhnlich in guter Gesellschaft verboten sind. Er kann einen Schweizer Oberst mit einem bekannten Schieber verwechseln oder einen Rechtsanwalt mit einem Unterschriftenfälscher (WA V, S.34). Er kann sich an einen Monsignore wenden und fragen, wer denn eben von Saujuden gesprochen hätte, obwohl er weiss, dass es der Monsignore selber war (WA V, S.35). Mit messerscharfer Ironie werden die Vorteile des Blindseins in einer verlogenen Welt gepriesen; dazu gehört auch, dass "man einen Blinden nicht hinters Licht führen kann" (WA V, S.84).

Dass nichts schwieriger sei, als einen Menschen zu veranlassen, vorgefasste Bildnisse aufzugeben, das war das Kernproblem in Stiller. In Gantenbein behandelt Frisch dasselbe Thema, diesmal ohne tragisches Ende. Die vielen faux pas, die Theo Gantenbein in seiner erwählten Blindenrolle unterlaufen, werden von der Umwelt gar nicht wahrgenommen. So bemerkt zum Beispiel der Arzt nicht, dass Gantenbein, der seinen Blindenstock im Amtszimmer vergessen hat, diesen dort in seiner Gegenwart allein und ohne Hilfe wiederfindet, "denn so sehr glaubt er [der Arzt] an seine eigene Unterschrift" (WA V, S.47). Es verweht auch völlig im Wind, wenn Gantenbein einen Verehrer Lilas verärgert darauf

aufmerksam macht, dass er auf Lilas Mantel herumtrete; beide merken es nicht, "die schlichte Annahme, dass der Gatte blind sei, ist unerschütterlich" (WA V, S.100). Ähnliche Beispiele ziehen sich durch den ganzen Roman, und sie zielen alle darauf hin, das mechanische Verhalten in den zwischenmenschlichen Beziehungen sichtbar zu machen.

Dass der Mensch oftmals mit oberflächlichen und verflachenden Eindrücken zufrieden ist, geht aus Frischs komisch-groteskem Einfall hervor, Gantenbein als Reise-führer zu zeigen, einen Beruf also, der sich besonders für einen Blinden eignet "... als der einzige Mensch unserer Tage, der nicht alles, was die Reisenden sehen, auch schon gesehen hat, nein, nicht einmal in Filmen oder auf Fotos" (WA V, S.200). Indem der blinde Reise-führer die Sehenswürdigkeiten nicht beschreiben kann und stattdessen Fragen stellt, "die mit der Kamera nicht zu beantworten sind," (WA V, S.200) öffnet er den Reisenden die Augen und zwingt sie zu einem "Erleben aus erster Hand." So wird in diesem Roman das Primat des Problems erneut sichtbar: vorgefasste und fixierte Bildnisse wirken der geistigen und psychologischen Entwicklung des Menschen entgegen und führen zur Entfremdung.

Rückblickend kommt man zu dem Ergebnis, dass für Frisch das Bildnisthema in allen Romanen den Zweck erfüllt, entfremdetes Leben aufzuzeigen. Ansätze dazu machten sich bereits in den Schwierigen bemerkbar. Doch am eindeutigsten zeigt es sich in Stiller, wo die falschen Bildnisse Ursache für die Selbstentfremdung des Protagonisten sind und einer neuen Beziehung zwischen ihm und Julika im Wege

stehen. Im selben Werk zeigt Frisch den zerstörerischen Einfluss von vorgefassten Bildnissen im gesellschaftlichen Leben, wobei der Autor die Problematik des "Zeitalters der Reproduktion" hervorhebt. In Homo faber wird die Entfremdung und Kontaktlosigkeit der Hauptfigur, Walter Faber, auf sein einseitiges, falsches Weltbild zurückgeführt, während in der zersplitterten Fabel in Gantenbein das Bildnismotiv die Unaufrichtigkeit und Entfremdung der menschlichen Beziehungen enthüllt.

## Anmerkungen

- 1 Walter Rosengarten, "Max Frisch," in Schriftsteller der Gegenwart, Hrsg. Klaus Nonnemann (Freiburg im Breisgau: Walter Verlag A.G., 1963), S.108-113.
- 2 Bänziger, S.80-81.
- 3 Friedrich Dürrenmatt, "Stiller, Roman von Max Frisch. Fragment einer Kritik." in Über Max Frisch, S.12.
- 4 Hildegard Emmel, Das Gericht in der deutschen Literatur des 20ten Jahrhunderts (Bern: Francke Verlag, 1963), S.120.
- 5 Hermann Pongs, Romanschaffen im Umbruch der Zeit (Tübingen: Verlag der deutschen Hochschullehrer, 1963), S.365.
- 6 Marcel Reich-Ranicki, Literatur in West und Ost (Reinbeck b. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1970), S.57.
- 7 Eduard Stäuble, Max Frisch. Ein schweizer Dichter der Gegenwart (Bodensee-Amriswil: Bodensee Verlag, 1960), S.123.
- 8 Sybille Heidenreich, Max Frisch Mein Name sei Gantenbein Montauk Stiller, Band 15 (Hollfeld, Obfr.: R. Joachim Beyer Verlag, 1976), S.30.
- 9 Kieser, S.87-92. Steinmetz, S.34-48.
- 10 Tildy Hanhart, Max Frisch: Zufall, Rolle und literarische Form (Kronberg: Scriptor, 1976), S.7 ff.
- 11 Mayer, Über Max Frisch, S.29 ff.
- 12 Manfred Jurgensen, Max Frisch, Die Romane (Bern: Francke Verlag, 1974), S.62.

- 13 Wintsch-Spiess
- 14 Mayer, Über Max Frisch, S.29.
- 15 Ibid., S.57.
- 16 In Zusammenhang mit Homo faber vgl. Frischs "Rede an junge Lehrer," WA IV, S.207-216. In dieser Ansprache weist Frisch auf negative Aspekte des technischen Zeitalters hin, die in Homo faber zur Sprache gebracht werden.
- 17 W. G. Cunliffe, "Existentialistische Elemente in Frischs Werken," in Über Max Frisch II, S.158-171.
- 18 Michael Butler, The Novels of Max Frisch (London: Oswald Wolff Ltd., 1976), S.165.
- 19 Hertha Franz, "Der Intellektuelle in Max Frischs Don Juan und Homo faber," in Über Max Frisch II, S.234-244.
- 20 Rolf Geissler, "Max Frisch: Homo Faber," in Möglichkeiten des modernen deutschen Romans (Frankfurt: Moritz Diesterweg Verlag, 1965), S.204.
- 21 Hans Geulen, Max Frischs "Homo Faber." (Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1965), S.35.
- 22 Horst Bienek, Werkstattgespräche mit Schriftstellern (München: DTV 291, 1969), S.24.
- 23 Ibid., S.25.
- 24 Ibid., S.25.
- 25 Ibid., S.25.
- 26 Kieser, S.57.
- 27 "Unsere Gier nach Geschichten," WA IV, S.263.

28 "Ich schreibe für Leser," WA V, S.326.

29 Ibid., S.326.

## DAS WIEDERHOLUNGSMOTIV ALS AUSDRUCK DER ENTFREMDUNG

Mit dem Begriff der Wiederholung verbindet sich für Frisch ein Gedankenkomplex, der in fast allen Werken zur Sprache kommt. Dabei geht es Frisch um eine Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Wiederholung als philosophisches Prinzip und ebenfalls als Struktur und Stilelement. Diese beiden stehen in einem komplementär-ergänzendem Verhältnis.

### 1. Stiller

In fast allen Werken beschäftigt sich Frisch mit dem Begriff der Wiederholung. Der Begriff der Wiederholung wird jedoch von Frisch in seinen Romanen und Dramen auf verschiedene Weise ausgewertet. Im Roman Die Schwierigen wird er zum tragenden Element der Handlung und aus verschiedener Sicht dargestellt; erstens durch den Generationswechsel, der hervorhebt, dass die Kinder das Schicksal der Eltern wiederholen; zweitens durch die Kommentare des allwissenden Erzählers, dessen leitmotivische Reflexionen zum Thema "Wiederholung" den Roman durchziehen; und drittens durch die Gestalt Jürg Reinharts, der sich als Künstler und Mensch von der Wiederholung bedroht fühlt. Es ist hauptsächlich das zuletzt angeführte Problem--die Angst vor

der Wiederholung--die sich im Werke Frischs immer wieder neu manifestiert. In diesem Sinne notiert Anatol Stiller in seinem Tagebuch: "Meine Angst: die Wiederholung--!" (WA III, S.420). Kurz darauf reflektiert er ausführlicher:

Wiederholung! Dabei weiss ich: alles hängt davon ab, ob es gelingt, sein Leben nicht ausserhalb der Wiederholung zu erwarten, sondern die Wiederholung, die ausweglose, aus freiem Willen (trotz Zwang) zu seinem Leben zu machen, indem man anerkennt: Das bin ich!... Doch immer wieder (auch darin die Wiederholung) genügt ein Wort, eine Miene, die mich erschreckt, eine Landschaft, die mich erinnert, und alles in mir ist Flucht, Flucht ohne Hoffnung, irgendwohin zu kommen, lediglich aus Angst vor Wiederholung (WA III, S.421).

Bei Stiller besteht eine offensichtliche Verbindung zwischen seiner Angst vor der Wiederholung und seinem Verlangen, "ein neuer Mensch" zu werden. Das ist jedoch nur eine Komponente seiner Angst. Die andere, wesentlichere Komponente der Wiederholungsangst ist mit einer Lebensanschauung verbunden, die an der unvermeidlichen Wiederholung verzweifelt. Ein anderer Repräsentant dieser Lebenshaltung ist der Staatsanwalt in Graf Öderland, der am Ende den Schluss zieht:

Das Leben ist ein Spuk, langsam begreife ich es. Wiederholung, das ist es, und wenn man durch die Wände geht, das ist der Fluch, das ist die Grenze, da hilft keine Axt dagegen. Wiederholung! <sup>1</sup>

In der Komödie Don Juan oder die Liebe zur Geometrie drückt sich die Wiederholung in einem Gefühl von Monotonie

und Langeweile aus. Der Held eilt von Abenteuer zu Abenteuer, weil ihm das eine wie das andere bis zum Überdruss gleicht. Noch eindringlicher hat Frisch den Fluch der ewigen Wiederholung in der Chinesischen Mauer dargestellt, worin er hervorhebt, dass die Geschichte ein Kreislauf ist, in dem es keinen Fortschritt, sondern nur Wiederholung gibt. Es geht um ein Thema, das Frisch in Variationen immer wieder aufgreift. In Biografie steht die Frage im Mittelpunkt, ob ein Leben ausserhalb der Wiederholung überhaupt möglich sei, und in Frischs bisher letztem Stück Triptychon zeigt sich, dass der Fluch der Wiederholung den Menschen bis ins Jenseits verfolgt.<sup>2</sup>

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass die psychologische Ursache dieser Angst vor der Wiederholung Ausdruck einer existentiellen Angst ist. Nach Werner Kohlschmidt handelt es sich im Grunde genommen um eine Zeitangst, die in unmittelbarer Beziehung zum Zerfall der Glaubenswerte steht. Während der Mensch im klassischen Zeitalter noch in einer heilen gottdurchdrungenen Welt lebte, bahnt sich im neunzehnten Jahrhundert, durch die französische Revolution gefördert, eine wachsende Auflösung des christlichen Glaubens an. Der Mensch, für den das Jenseits fragwürdig geworden ist, findet sich plötzlich vor ein Nichts gestellt. Er fühlt sich ausgeliefert an "eine dämonische Ewigkeit, deren Kennzeichen die Einförmigkeit des Ablaufs ist."<sup>3</sup> Ein Gefühl der Zeitleere, Langeweile setzt ein, das von Angstgefühlen begleitet, sich in Vergänglichkeitschwermut und Daseinsangst niederschlägt. Für Kierkegaard ist diese Grundstimmung Kennzeichen einer "ästhetischen

Lebenshaltung," die aufgrund einer "ethischen Lebenshaltung" überwunden werden muss.<sup>4</sup>

Die Symptome dieser romantisch-ästhetischen Lebenshaltung hat Walter Rehm näher bestimmt. Er schreibt in Hinblick auf Kierkegaards ambivalentes Verhältnis zur Romantik:

Er kennt genau das, was die romantischen Dichtungen immer von neuem zeigen: 'die trostlose Öde junger Seelen, das Heimweh ohne Heimat', die 'labyrinthische Selbstquälerei', von der Eichendorf in seinem Spätwerk Dichter und ihre Gesellen spricht; er weiss um die Gefahr der 'inneren Lüge', der 'interessanten Genialität',... um die Gefahr der Selbstspaltung und des Selbstverlustes, der Ichzersetzung, der Vernichtung des Gefühls der eigenen Person im Zwei- und Vieldeutigen. Auch das Abenteuer des Doppelgängertums, das Auswandern der Phantasie in ferne, fremde Reiche und Gestalten ist ihm vertraut, nicht minder der bedrohliche Vorgang der Lebens- und Selbstentfremdung.<sup>5</sup>

Die Übereinstimmung zwischen der Ausführung Rehms und den psychologischen Konflikten gewisser Protagonisten Frischs, insbesondere Stillers, liegen auf der Hand. Rehms Kommentar "er kennt genau" gilt für Kierkegaard und auch für Frisch. Dass Frisch als Motto zum Stiller zwei Zitate aus Entweder-Oder wählte, bestätigt, dass ihm die Schriften des Philosophen bekannt sind. Allerdings weist Hans Mayer mit Recht darauf hin, dass das Kierkegaard Motto keineswegs als Schlüssel zum Romanverlauf dienen kann. Mayer spricht stattdessen von einem ironischen Spannungsverhältnis zwischen Motto und Romangeschehen, das dem Zweck diene, das

eigentliche Thema "Leben und Literatur im Zeitalter der Reproduktion" ins Licht zu rücken. Mayer sieht Frischs Bezüge auf Kierkegaard als einen Beweis dafür, das wahre Individualität--oder nach Kierkegaard die Seligkeit des Einzelnen--in der heutigen Welt nicht mehr möglich sei; weiterhin, dass es Frisch darum gehe, das Problem der Selbstentfremdung im Sinne der von Kierkegaard entworfenen Lösungen zu ironisieren und in Frage zu stellen.<sup>6</sup>

Mayer stützt sich in seiner Interpretation auf Belege, die darauf hinzielen, die Auswirkungen des technischen Zeitalters auf eine empfindsame, reflektierende Künstlernatur, wie sie Stiller darstellt, in den Vordergrund zu rücken. Aufgrund dieser Deutung ergibt sich die Selbstentfremdung aus der Mechanisierung des modernen Lebens, die das Schöpferische im Menschen im Keim erstickt und auch die menschlichen Beziehungen automatisiert. Der Roman Homo faber ist, von diesem Standpunkt aus gesehen, eine Ergänzung desselben Problems, da auch hier "das gleiche zivilisatorische Thema" im Hintergrund steht.<sup>7</sup>

Es ist Mayers Verdienst, dass er in seinen "Anmerkungen zu Stiller" die Aufmerksamkeit auf wichtige Motive im Werk Frischs lenkt, die zuvor kaum oder gar nicht beachtet wurden. Mayers Versuch jedoch, die Entfremdung Stillers ausschliesslich von marxistischer Warte her zu begründen und mit marxistischen Lösungen aufzuwarten, geht fehl, wenn man das Gesamtwerk des Dichters im Auge behält. Die existentiellen Probleme, mit denen sich Kierkegaard auseinandersetzt, beschäftigen offensichtlich auch Frisch, wenn auch letzterer sich keinesfalls zu den christlichen Lösungen,

wie sie der Philosoph sieht, bekennt. Berechtigt dagegen ist die Behauptung Mayers, dass das Nachwort in Stiller die Möglichkeit einer Kierkegaardschen Lösung, also christlichen Lösung, aufhebt. Das gilt nicht allein für Stiller. Auch andere Gestalten Frischs finden keine Lösung aus ihrem Dilemma heraus und scheitern an dem Versuch, sich selbst zu verwirklichen. Man denke dabei an Graf Öderland, der zum Gefangenen seiner eigenen Tat wird, oder an den Maler Jürg Reinhart, der ebensowenig wie Stiller die von ihm ersehnte, wahre Daseinsform findet und Selbstmord begeht. Was Frischs Werk mit Kierkegaard verbindet ist nicht die Lösung der Problematik--Frisch hält sich von philosophischen Auseinandersetzungen und dogmatischen Lösungen fern--sondern das Verständnis und die Sympathie für existentielles Leiden an der Begrenztheit des menschlichen Daseins. Frischs bekannte Motive: die Angst vor der Wiederholung, die Sehnsucht nach der Ferne, der Wunsch nach Selbstverwirklichung und das ständig auftauchende Spiel mit den Möglichkeiten bezeugen, wie tief ihn diese Probleme beschäftigen.

Stiller erfährt die Wiederholung als Lebensbeschränkung, und Einschränkungen jeder Art sind seiner Natur grundsätzlich zuwider. Sein Hass gegen das Kleine, Enge und Begrenzte bestimmt bis zu einem gewissen Grade auch die Unzufriedenheit mit seinem Heimatland, das er mit einer Gefängniszelle vergleicht (WA III, S.368). Damit hängt auch seine Antipathie gegen den rechtschaffenden Verteidiger Bohnenblust zusammen, dessen Engherzigkeit und Kleinbürgerlichkeit er unausstehlich findet, "... weil ich Leute seiner Art, die sich selbst und daher auch mir keinen Mord zutrauen

können, auf die Dauer nicht ertrage" (WA III, S.374). Das "Zeitalter der Reproduktion" bedrückt ihn, da es jegliches Erleben aus erster Hand ausschliesst, und er lebt, wie er über sich selbst sagt, "stets in Erwartungen ... liebt es, alles in der Schwebe zu lassen ... gehört zu den Menschen, denen überall, wo sie sich befinden, zwanghaft einfällt, wie schön es auch jetzt anderswo sein möchte. Er flieht das Hier-und-Jetzt zumindest innerlich" (WA III, S.601).<sup>8</sup>

Zwischen den Begriffen Wiederholung und Abbild bestehen enge Beziehungen, die sich oftmals überschneiden, was sich im Roman Stiller besonders klar abzeichnet. Das Abbild, welches dem Menschen von der Gesellschaft auferlegt wird, zwingt ihn dazu, sich in der ihm angewiesenen Lebensrolle zu wiederholen. Stillers kategorisches Verleugnen seiner Vergangenheit ist sein verzweifelter Versuch, diesem Wiederholungszwang zu entkommen. Seit seinem "Engelerlebnis" fühlt er sich wie neugeboren und glaubt, nur als neuer Mensch ein Leben führen zu können, das ihn von der Maske der Unwahrhaftigkeit befreit. Nicht ein Schein-Dasein, sondern ein wirkliches Dasein ist das Ziel seiner Sehnsucht.

Was versteht Stiller unter einem wirklichen Dasein? Ein wirkliches Dasein, bemüht er sich, seinem Verteidiger zu erklären, braucht "nicht grossartig, nicht historisch, nicht unvergesslich" zu sein. Wirklichkeit bedeutet, "dass einer mit sich selbst identisch wird. Andernfalls ist er nie gewesen" (WA III, S.417). Der Wunsch mit sich selbst identisch zu werden, setzt einen Zustand des Nicht-Identischen voraus, d.h. einen Zustand, in dem sich das Verhalten des Menschen nicht mit seinem wahren Wesen deckt.

In diesem Lichte sieht Stiller seine Vergangenheit und will nicht zugestehen, dass auch diese zu ihm gehört.

Das führt zu der Frage, ob es überhaupt ein Verhalten gibt, das sich konsequent mit dem eigentlichen, wahren Wesen des Menschen deckt. Mit anderen Worten, ist es möglich, dass sich das menschliche Leben ausserhalb einer Rolle verwirklichen kann? Bekanntlich hat Frisch diese Frage mit einem kategorischen Nein beantwortet.<sup>9</sup> Stiller ist jedoch ständig und verzweifelt bemüht, sich der Rollen zu entledigen, obwohl auch er in klaren Momenten erkennt: "Nicht in der Rolle, wohl aber in der unbewussten Entscheidung, welche Art von Rolle ich mir zuschreibe, liegt meine Wirklichkeit" (WA III, S.677).

Stiller empfindet seine frühere Ehe mit Julika und sein Kunstschaffen als Verfälschung seines wahren Selbst, was er keinesfalls wiederholen will. Die Erfüllung dieses Wunsches impliziert aber die Bereitschaft des Menschen, sich mit den Grenzen der eigenen Persönlichkeit abzufinden. Stillers Dilemma beruht darin, dass er die Widersprüche in seinem Wesen und Streben nicht versöhnen kann. Seine Tagebuchnotizen reflektieren sein ambivalentes Verhältnis zur Wirklichkeit. Widersprüchliche Aussagen durchziehen seinen Bericht und bezeugen, dass er mitunter die inneren Konflikte und deren Konsequenzen klar durchschaut. Dann schreibt er von seiner Angst vor der Wiederholung, sieht aber zugleich ein: "alles hängt davon ab, ob es gelingt, sein Leben nicht ausserhalb der Wiederholung zu erwarten" (WA III, S.421). Seine Sehnsucht nach der Ferne, Maske und Verwandlung ist untaugliches Mittel, die Wiederholung zu vermeiden. Stiller

ist sich dann voll bewusst, dass sich sein Versagen in der Vergangenheit--wie die ganze Vergangenheit überhaupt--weder durch Flucht noch Verstellung aus der Welt schaffen lässt. Über die Aussichtslosigkeit eines solchen Unternehmens bemerkt er:

Es gibt keine Flucht. Ich weiss es und sage es mir täglich. Es gibt keine Flucht. Ich bin geflohen, um nicht zu morden, und habe erfahren, dass gerade mein Versuch, zu fliehen, der Mord ist (WA III, S.412).

Und an anderer Stelle:

Heute wieder sehr klar: das Versagen in unserem Leben lässt sich nicht begraben, und solange ich's versuche, komme ich aus dem Versagen nicht heraus, es gibt keine Flucht (WA III, S.589).

Doch Selbsterkenntnis allein genügt nicht, den Menschen von seelischen Qualen zu befreien. Sie sei nur der erste Schritt, bemerkt Stillers Freund der Staatsanwalt; sie lässt sich oftmals darin, den anderen mit einer genauen Beschreibung unserer Schwächen zuvorzukommen; der Weg von der Selbsterkenntnis zur Selbstannahme erfordere härteste Lebenskraft und gelinge eigentlich nur dem naiven Menschen (WA III, S.751). Rolf fügt hinzu, dass er nur wenige Menschen getroffen habe, "die in diesem guten Sinn als naiv zu bezeichnen wären" (WA III, S.751). Stiller gehört nicht zu ihnen, denn es fehlen ihm einerseits der Kierkegaardsche Glaube und andererseits die Unschuld, die sich in der Unkenntnis der eigenen Bewusstseinslage ausdrückt. Dies erkennt auch Ulrich Weisstein in seinem Kommentar:

As a result of this incessant self-analysis to which he subjects himself, Stiller suffers a total loss of that innocence which is the only state in which man can accept himself without qualifications.<sup>10</sup>

Stiller muss daher scheitern. Der Versuch eines neuen, sinnvolleren Lebens mit Julika schlägt fehl. Scheinbar geht es Stiller doch um mehr, als um die Selbstannahme allein, zu der er sich, nach den Aussagen des Staatsanwalts, langsam durchringt. Das Wesentliche in seinem Leben ist für ihn letzten Endes doch die Aufgabe, es zu einer "lebendigen Beziehung" zwischen ihm und Julika zu bringen. Aber die von ihm ersehnte Neubegegnung kommt nicht mehr zustande, und auch hier wiederholt sich Stiller in seinem Versagen.

## 2. Homo faber

Dass Frisch in der Gestalt Fabers ein Gegenstück zu Stiller geschaffen hat, wurde bereits im vorhergehenden Kapitel hervorgehoben. Das Gegensätzliche beider Romane zeichnet sich ebenfalls in der Behandlung des Wiederholungsmotivs ab, denn im Kontrast zu Stiller, für den die Wiederholung ein Schreckgespenst ist, bedeutet die Wiederholung für den Techniker Faber ein ersehntes Zeichen der Zuverlässigkeit. Voraussetzungen für jegliche wissenschaftliche Methode sind Objektivität, Präzision, Wiederholbarkeit und Berechenbarkeit. Objektivität und Präzision besitzt Faber seiner Charakteranlage nach. Mit Wiederholbarkeit und

Berechenbarkeit bestärkt er sein Selbstvertrauen und seine Zuversicht. Sein Verhängnis und seine Schuld beruhen darin, dass er das rein rationale Denken, das in seinem Beruf am Platz ist, auf seine ganze Lebensweise überträgt.

In der Wissenschaft ist Objektivität die notwendige Distanzierung zum Gegenstand. Dieses Sich-Zurückhalten beherrscht jedoch auch Fabers ganze Persönlichkeit und wirkt störend nicht nur auf seine menschlichen Beziehungen, sondern auch auf seine allgemeine Lebenserfahrung. Sein Mangel an Kunstverständnis lässt sich auf diese Haltung zurückführen, ebenfalls die Bemerkung, dass er nicht verstehe, was andere Leute immerzu erleben (WA IV, S.24). In welchem Ausmass die Präzision eine Rolle in Fabers Leben spielt, zeigt Geissler in seiner Studie, in der er auf die vielen genauen Orts- und Zeitangaben hinweist, die sogar gänzlich triviale Ereignisse und Orte festlegen. So liest man beispielsweise, dass die Entfernung zwischen Palenque und Joachims Plantage zirka siebenzig Meilen via Luftlinie ist, dass das Hotel in Palenque Lacroix genannt wird, und dass Faber nicht einfach in New York, sondern auf dem Idlewild Flugplatz landet. Gleich zu Anfang liest man, dass Fabers Flugzeug drei Stunden Verspätung hatte, dass die Zwischenlandung zwanzig Minuten dauerte, die Notlandung in der Wüste am 2.4.1957 um 11:05 stattgefunden hat.<sup>11</sup>

Frisch erreicht mit diesen genauen Angaben, dass Fabers Charakter klar und eindeutig vor Augen geführt wird. Die hervorstechendsten Eigenschaften der Hauptfigur lassen sich dabei immer wieder von seiner nüchternen wissenschaftlichen Einstellung ableiten.

Dementsprechend versucht Faber alles Gefühlsmässige aus seinem Leben auszuschalten--Gefühle sind "Ermüddungserscheinungen. Wie beim Stahl" (WA IV, S.92)--und nur das Messbare und Gesetzmässige anzuerkennen. Das Aussergewöhnliche wird in seinem Denkschema zu Zufall und statistischer Möglichkeit, und er unternimmt keinen Versuch, mögliche Zusammenhänge zu deuten. Aus dieser einseitigen Lebenseinstellung ergibt sich Fabers Schuld. In diesem Sinne schreibt Rolf Geissler:

Die Schuld wird unabweisbar dort, wo er schon weiss, dass Sabeth Hannas Tochter ist und die Möglichkeit eines Inzest-Verhältnisses gegeben ist; wo er sich aber der Beruhigung hingibt, die ihm ein mehrfaches Durchrechnen bringt. Hier verlässt selbst die exakte Wissenschaft ihren unbezweifelbaren Grund und wird zu einem vom Wunschenken gesteuerten 'Kunststück'.<sup>12</sup>

Faber erkennt nicht, dass die Kette von Zufällen, die sein Leben beeinflussen, eine tiefere Bedeutung hat und in einer kausalen Beziehung zu seinem Verhalten steht. Rückblickend beschreibt er:

Hätte ich das Apparätchen nicht zerlegt, so hätte mich jener Anruf nicht mehr erreicht, das heisst, meine Schiffreise wäre nicht zustande gekommen, jedenfalls nicht mit dem Schiff, das Sabeth benutzte, und wir wären einander nie auf der Welt begegnet, meine Tochter und ich (WA IV, S.63-64).

Faber begreift nicht, dass auch dieser Zufall zu seinem Leben gehört. Obwohl er selber erklärt, dass es auch ohne

den Apparat gegangen wäre (WA IV, S.63). Er zerlegt den defekten Apparat, "weil es mich nervös macht, solange ich nicht weiss, warum" (WA IV, S.63). Immer fühlt er sich gezwungen, den Dingen auf den Grund zu gehen. Allerdings bezieht sich seine Wissbegierde nur auf das Gegenständliche, aber nie auf das Menschliche. Er verbringt Tage mit Herbert, ohne sich zu erkundigen, was aus Hanna geworden sei. Frisch, der sich mit der Rolle des Zufalls schon im Tagebuch beschäftigt hat, schreibt:

Das Verblüffende, das Erregende jedes Zufalls besteht darin, dass wir unser eigenes Gesicht erkennen; der Zufall zeigt mir, wofür ich zur Zeit ein Auge habe, und ich höre, wofür ich eine Antenne habe.... Am Ende ist es immer das Fälligste, was uns zufällt (WA II, S.750).

Später, in einem Interview mit Rolf Kieser, hat Frisch diese Aussage geändert: "Die Formulierung aus dem Tagebuch wäre mir heute zu sehr--ich will nicht sagen Kalauer--aber zu sehr nur eine Formulierung, nicht ein wirklicher Gedanke, denn es kann auch das Unfällige sich ereignen."<sup>13</sup>

Im Falle Fabers ist das "Unfällige" der Umstand, dass ihm seine Tochter auf dem Schiff begegnet. Aber die tragischen Folgen dieser Begegnung sind weder vom Schicksal bestimmt, noch durch den Zufall begründet. Das Entscheidende ist letzten Endes wie Faber sich zu diesem ausserordentlichen Zufall verhält. Dass er sich in seine Tochter verliebt, bestätigt, dass die Wiederholung sein Leben bestimmt, und die Wiederholung ist wiederum untrennbar mit seinem Verhalten verkettet.

Frischs Beschäftigung mit der Rolle des Zufalls im menschlichen Leben führt ihn später zu einer Darstellung dieser Problematik auf der Bühne im Schauspiel Biografie. Was in diesem Stück über das Verhältnis zwischen Zufall, Charakter und Wiederholung ausgesagt wird, ist ebenfalls verbindlich für die Rolle des Zufalls in Homo faber. In diesem Spiel zeigt sich, dass selbst der Verhaltensforscher Kürman seinem eigenen Verhalten gegenüber völlig blind ist, und dass es ihm nicht gelingt, seinen Lebenslauf grundlegend zu verändern. Der Zufall spielt dabei eine weit weniger wichtige Rolle als Kürman vermutet. Kürmans Problem--wie auch Brigitte L. Bradley in ihrer vorzüglichen Interpretation hervorhebt--wurzelt in seiner Unfähigkeit, verlernen zu können, "was er zuerst einmal falsch gemacht hat."<sup>14</sup> So wird auch für ihn die Wiederholung zum Fluch.

Faber fehlt ebenfalls jegliches Verständnis für das Verhältnis von Zufall und Charakter. Dieser Mangel an Erkenntnis bezieht sich nicht nur auf sein eigenes Erleben; auch die Beweggründe anderer Menschen sind für ihn ungreiflich, denn das Innenleben lässt sich nicht auf mathematische Formeln reduzieren. Folglich kann er nicht verstehen, warum Hanna sich von ihm trennt, als er von "deinem Kind" anstatt von "unserem Kind" spricht; oder was sie dabei meint, wenn sie sagt, dass die Technik ein Kniff sei, sich die Welt so einzurichten, dass man sie nicht zu erleben brauche (WA IV, S.169).

Durch die Wiederholung wird für den Wissenschaftler ein vorausgesagtes Ereignis berechenbar. Von diesem

Standpunkt aus betrachtet, sind die Auswirkungen der Wiederholung Erscheinungen, die Zuversicht einflößen. So ist es nicht verwunderlich, dass Faber, der seit seiner Liebe zu Hanna zu keiner echten Beziehung mit einer anderen Frau fähig war, in den vertrauten Zügen Sabeth die vergangene Liebe wieder entdeckt und daher versucht, dieses Erlebnis zu wiederholen.

Im Gegensatz zu Faber begreift Hanna genau die Hintergründe und unbewusste Motivierung für Fabers Verhalten Sabeth gegenüber und zieht die Schlussfolgerung, die Faber im Tagebuch niederschreibt:

Mein Irrtum mit Sabeth: Repetition, ich habe mich so verhalten, als gäbe es kein Alter, daher widernatürlich. Wir können nicht das Alter aufheben, indem wir weiter addieren, indem wir unsere eigenen Kinder heiraten (WA IV, S.170).

Leben lässt sich nicht wiederholen, sagt Hanna und knüpft dabei an ein weiteres Versagen Fabers an, das sich auf seine ganze Lebensweise bezieht. Es handelt sich um Fabers Missverhältnis zur Zeit überhaupt. Ein Missverständnis, das besteht, weil er kein Verhältnis zum Tode hat. Hanna beschreibt das Leben als "Gestalt in der Zeit" (WA IV, S.170) und drückt hiermit einen Gedanken aus, der für Faber erst kurz vor seinem Tode Bedeutung annimmt, wie aus seiner letzten Verfügung im Todesfall hervorgeht: "alle Zeugnisse von mir wie Berichte, Briefe, Ringheftchen, sollen vernichtet werden, es stimmt nichts" (WA IV, S.199). Hier zeigt sich zum ersten Mal Einsicht in die Leere und Belanglosigkeit seines vom Terminkalender geregelten Lebens und

das Wissen, dass blosses Aneinanderreihen von Fakten und Geschehnissen dem Leben weder Inhalt noch Sinn verleiht. Darum heisst es "es stimmt nichts" und Faber erkennt:

Auf der Welt sein: im Licht sein.  
Irgendwo (wie der Alte neulich in Korinth) Esel treiben, unser Beruf!-  
aber vor allem: standhalten dem Licht,  
der Freude (wie unser Kind, als es sang) im Wissen, dass ich erlösche im Licht  
 ber Ginster, Asphalt und Meer, standhalten der Zeit,  
beziehungsweise Ewigkeit im Augenblick. Ewig sein:  
gewesen sein (WA IV, S.199).

Faber bekennt sich vor seinem Tode zu einer Deutung des Lebens im Goethischen Sinne als "Ewigkeit im Augenblick." Daraus lässt sich schliessen, dass er jetzt Hannas Bemerkung versteht, "Leben sei Gestalt in der Zeit," eine Einsicht, die zu der Erkenntnis führt, dass nur das Miteinanderbeziehen der Vergangenheit und der Zukunft eine erfüllte Gegenwart ermöglicht.

Frischs Behandlung des Wiederholungsmotivs in Homo faber nimmt eine Sonderstellung in seinem Gesamtwerk ein, da er hier zum ersten Mal einen Menschen darstellt, der sich seiner nüchternen, sachlichen Anlage nach, nicht vom Wiederholungszwang bedrängt fühlt. Beachtenswert ist, dass jedoch auch für Faber die Wiederholung zum Verhängnis wird.

### 3. Mein Name sei Gantenbein

In Mein Name sei Gantenbein kehrt Frisch zurück zu einer Gestaltung des Problems der Wiederholung, wie sie schon aus Stiller und anderen Werken bekannt ist. Während das Bildnismotiv die Gantenbein-Episoden des Romans beherrscht, tritt das Wiederholungsmotiv in den Enderlin-Episoden hervor. Das ist nicht verwunderlich, denn in der Gestalt Enderlins werden die Wesenszüge des modernen, intellektuellen Künstlertyps wieder sichtbar, dessen Geistesverwandtschaft mit Stiller, Jürg Reinhart und auch dem Ich-Erzähler in Gantenbein offensichtlich ist.<sup>15</sup>

Im Roman belegt Frisch die enge Beziehung zwischen Enderlin und dem Erzähler. "Ich habe Enderlin aufgegeben." heisst es, und es folgt die Erklärung, dass er ihn aufgeben, weil sein Verhalten ihm allzu bekannt und voraussehbar geworden sei (WA V, S.160). Die Menschen, die ihn fesseln und seine Phantasie anregen, seien diejenigen, die--falls sie in seine Lage versetzt wären--"anders empfinden und anders handeln und anders daraus hervorgehen" als er, der Erzähler selbst, der sich nicht aufgeben kann (WA V, S.160). Was den namenlosen Erzähler des Romans mit dem Kind seiner Phantasie, Enderlin, verbindet, ist die Ohnmacht des Intellektuellen seinem Gefühlsleben gegenüber, ein Zustand, der sich bestenfalls umschreiben lässt, für den es jedoch kein Allheilmittel gibt. Wieder handelt es sich um die Diskrepanz zwischen Intellekt und Gefühl von der bereits in Stiller die Rede war.

Der Ausgangspunkt des Romans ist die "leere Wohnung," in der sich der von seiner Frau verlassene Erzähler befindet und in der ihm die unmittelbare Vergangenheit, sein früheres Leben entgegenstarzt. Er möchte das Vergangene vernichten können, ist sich aber bewusst, dass dies nicht möglich ist, "es ist mit Streichhölzern nicht zu machen, es wäre bloss lächerlich" (WA V, S.20). Dieser Erkenntnis folgt ein Paragraph, der als Schlüssel zum Romanverlauf zu verstehen ist und daher zitiert werden soll.

Ich werde mir neue Kleider kaufen, dabei weiss ich: es hilft nichts, nur im Schaufenster erscheinen sie anders. Schon wenn der Verkäufer sie in die Umkleidekoje bringt und dann taktvoll verschwindet, damit ich probiere, weiss ich wie alles aussehen wird in einem Vierteljahr. Aber man kann ja nicht nackt durch die Welt gehen; also zwingt mich, drehe mich vor den verstellbaren Spiegeln, um den Schnitt zu prüfen, der mir im Schaufenster einigermaßen gefallen hat. Eigentlich kaufe ich nur dem Verkäufer zuliebe, der entzückt ist, während ich meinen Hinterkopf sehe; der nicht zu ändern ist; ich kaufe in Hast und jedesmal dasselbe.... Ob billig oder teuer, englisch oder italienisch oder einheimisch, bleibt einerlei; immer entstehen die gleichen Falten am gleichen Ort, ich weiss es (WA V, S.20-21).

Dieser nach Sinn- und Wortgehalt scheinbar einfache Abschnitt enthält jedoch bei tieferer Analyse vielschichtige Bedeutungsebenen, die den Kerngedanken des Romans offenbaren und zugleich zum Verständnis von einigen der eingebauten Exkurse beitragen.

Auf den ersten Blick beabsichtigt der Erzähler, an dieser Stelle mit Hilfe der neuen Kleider ein neues Leben zu beginnen, allerdings mit Vorbehalt, denn er weiss schon, "ob billig oder teuer, englisch oder italienisch ... immer entstehen die gleichen Falten am gleichen Ort." Doch die neuen Kleider deuten auf einen Sinngehalt hin, der weit über die blossе Massnahme, das alte Leben wie einen alten Rock abzustreifen, hinausführt. Im Werkstattgespräch mit Horst Bienek sagt Frisch, die Gesellschaft verlange, dass wir unsere Erfahrungen mit Geschichten belegen.<sup>16</sup> Die Gesellschaft verlange ebenfalls, dass wir nicht nackt durch die Welt laufen. Diesen Gedanken verbildlicht Frisch in Gantenbein in der Parabel des Kranken, der splitternackt durch die Strassen läuft und von der Polizei wieder eingefangen wird. Die Beziehung zwischen Kleider und Geschichten ist damit bestimmt; beide sind lebensnotwendig und auswechselbar.<sup>17</sup> So liest man auch zu Anfang des Romanes, als über den Toten berichtet wird, "er braucht keine Geschichten mehr wie Kleider," (WA V, S.8) das Motiv klingt wieder an in der Aussage, "ich probiere Geschichten an wie Kleider" (WA V, S.22). Der Roman endet mit der Leiche im Limmat, der es beinahe gelungen wäre, "abzuschwimmen ohne Geschichte" (WA V, S.319). In Bezug auf das obige Zitat ist der Doppelsinn der "neuen Kleider" ausschlaggebend, denn von diesem Gesichtspunkt aus wird es klar, dass der Dichter hier die Grundidee des Romans vorwegnimmt: das Nacherleben einer spezifischen Lebenserfahrung unter anderen Voraussetzungen.

Schon allein durch das Aufwerfen der Frage nach den

anderen Möglichkeiten führt uns Frisch in das Weltbild der "romantisch ästhetischen Lebenshaltung" zurück, mit der Kierkegaard sich im ersten Teil des Entweder-Oder beschäftigt. Folglich geht es dann auch im Gantenbein wieder um einen Charakter, der sich in seiner Wirklichkeit nicht zu Hause fühlt. Im Gegensatz jedoch zu anderen Gestalten Frischs, zum Beispiel Stiller und Reinhart, erkennt er, dass er der Wirklichkeit nur mittels seiner Einbildungskraft entfliehen kann. In seinen Vorstellungen erwägt er, ob es ihm als andere Persönlichkeit und unter anderen Umständen gelingen könnte, die Lebenskrisen, vor allem seine Ehekrise, zu vermeiden. Die Wahl eines anderen Ichs fällt auf Gantenbein und Enderlin. Gantenbein in seiner Blindenrolle entspricht einem Wunschtraumbild, das in so lockerer Beziehung zu den Anforderungen der Wirklichkeit steht, dass es ihm einzig und allein gelingt, der Wiederholung zu entgehen. Enderlin dagegen entwickelt sich mehr und mehr zum Spiegelbild des Erzählers und stellt den Typ des "romantischen Möglichkeitsmenschen"<sup>18</sup> dar, der um jeden Preis der Wiederholung zu entrinnen sucht.

Angst vor der Wiederholung bewegt Enderlin, anfangs einer liaison mit Lila aus dem Weg zu gehen; es ist allerdings nur der intellektuelle Aspekt seines Wesens, der ihn von dem Liebesverhältnis zurückhalten will. Sein Gefühlsleben braucht und verlangt Liebe. Diesen inneren Konflikt zwischen Intellekt und Gefühl hebt Frisch durch die Aufspaltung Enderlins in ein "Ich" und "Er" hervor, wobei das "Ich" das reflektierende, objektivierende Selbst darstellt, während das "Er" das subjektive Gefühlsleben repräsentiert,

welches dann letzten Endes über den Geist triumphiert und die Äussere Handlung weiterführt.

Frisch betont den Widerwillen von Enderlins alter ego gegen das eigene Verhalten noch stärker, indem er das "Er" an gewissen Stellen als "der fremde Herr" bezeichnet. Dadurch wird der innere Zwiespalt noch klarer verdeutlicht. Nachdem Enderlin trotz der Mahnungen seines intellektuellen "Ichs" dem Charme Lilas zu erliegen droht, heisst es:

Ich drehte mich auf dem Absatz--ich  
möchte nicht das Ich sein, das meine  
Geschichten erlebt, Geschichten, die  
ich mir vorstellen kann--ich drehte  
mich auf dem Absatz, um mich zu trennen,  
so flink wie möglich, von dem fremden  
Herrn (WA V, S.66).

Der reflektierende Teil von Enderlins Persönlichkeit wehrt sich gegen die Fortsetzung der Begegnung mit Lila, die nur zur Wiederholung führen kann und somit zu einem lieblosen Verhältnis der Gewöhnung in der Zukunft, in der die Vergangenheit kein Geheimnis mehr ist und "die Gegenwart ... dünn [ist], weil sie abgetragen wird von Tag zu Tag" (WA V, S.137). Das Gefühlsleben siegt jedoch über die Vorbehalte des Intellekts, und Enderlin täuscht sich vor, dass es diesmal keine Geschichte zu werden brauchte, "dass sie der Wiederholung entgehen würden" (WA V, S.70).

Wie schon in Stiller und Die Schwierigen wurzelt auch Enderlins Angst vor der Wiederholung in einer existentiellen Angst--der Todesangst. Nachdem über die Hoffnungslosigkeit und Banalität eines Lebens der unvermeidlichen Wiederholung reflektiert wurde, befasst sich der Erzähler mit der Frage,

wie ein Mann seines Alters sich wohl verhalten würde, wenn er wüsste, dass er nur noch ein Jahr zu leben hätte. Der Erzähler projiziert sich in das Seelenleben Enderlins, in seine Zweifel an der Prognose und seine Ängste, die von dem Wissen um den bevorstehenden Tod hervorgerufen werden. Er beschreibt den jähren Hunger nach Leben--wie bereits in Homo faber--im Angesichte des nahen Todes;denn auch der an Lebensüberdruß leidende Enderlin, der ja nicht altern will, will trotz allem nicht sterben (WA V, S.139-154).

Frisch verbildlicht das Erlebnis der Todesangst in der Halluzination des "lautlos aufwiehernden Pferdekopfes," welcher der Beschreibung nach an einen Totenkopf mahnt und aus dem "Granit des Morgengrauens" herauszuspringen versucht "ein Lebewesen ... ein Kopf voll Todesangst, der Leib bleibt drin, hoffnungslos ... Gnade suchend." Und doch wird es nie gelingen, aus dem Granit herauszuspringen, erkennt der Erzähler (WA V, S.12). Auch der Mensch kann aus dem Kerker seiner begrenzten Existenz nicht ausbrechen und sucht Heilsgewissheit in einer Beziehung zum Göttlichen und in der Hoffnung auf Gnade. Frisch zeigt allerdings, wie auch in Stiller, dass sich diese Beziehung zum Göttlichen für einen gewissen Typ des Intellektuellen heutzutage nicht mehr verwirklichen lässt. Auf einer Reise nach Jerusalem sucht der Erzähler die alten Glaubensstätten auf und entdeckt, dass er am Ölberg vorbeigefahren ist, "nicht aus Gleichgültigkeit, sondern aus Erwartung, das muss der Ölberg gewesen sein" (WA V, S.154). Im Hof des Pilatus sieht er Franziskaner in braunen Kutten und weissen Tropenhelmen, Pilger in shorts und hört die Kamera der Touristen, die die Andacht filmen.

Der moderne merkantile Geist hat sich auch hier manifestiert und den Mythos vernichtet. Er geht auf Golgatha, um zu sehen, wo Jesus gekreuzigt wurde. Eine marmorne Treppe führt zum Grab, "Architektur, die man sich wegdenken muss ... und es wird immer weniger wahr, [schreibt er], dass ich hier bin. Marmor, Gitter, Marmor, Kerzen, Marmor, Weihrauch, pompös und muffig.... Alles bleibt Augenschein" (WA V, S.156). Die auffällige stilistische Betonung des Wortes "Marmor" deutet symbolisch auf erstarrte, also marmorhafte Wiederholung im Gesamtprozess der Lebenserscheinungen. Die Mittel des Zeitalters der Reproduktion verhindern selbst die religiöse Erfahrung, ja, sie tragen geradezu dazu bei, die Verlassenheit und Entfremdung des Menschen zu vertiefen.

In Hinblick auf Frischs Gesamtwerk erweist es sich, dass seine Beschäftigung mit dem Problem der Wiederholung im Frühwerk beginnt und in seinem Spätwerk--nach den grossen Romanen--ständig an Bedeutung zunimmt. Diesbezüglich wurde bereits auf die Stücke Biografie und Triptychon hingewiesen. Auch in der 1975 veröffentlichten autobiographischen Erzählung Montauk findet man einen unverschlüsselten Kommentar Frischs: "MY GREATEST FEAR: REPETITION."<sup>19</sup> Damit bestätigt der Dichter aus erster Hand, was sich in seinen Werken als Problem abzeichnet.

## Anmerkungen

- 1 WA II, S.846. Dieses Zitat ist nicht in der endgültigen Fassung des Stücks.
- 2 Max Frisch, Triptychon (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1978).
- 3 Werner Kohlschmidt, Form und Innerlichkeit (Bern: Francke Verlag, 1955), S.164.
- 4 Walter Rehm, Kierkegaard der Verführer (München: Hermann Rinn Verlag, 1949), S.14.
- 5 Ibid., S.13 ff.
- 6 Mayer, Über Max Frisch, S.27.
- 7 Ibid., S.38.
- 8 Einen interessanten Vergleich zu dieser Charakterisierung findet man im Nachwort zu Don Juan, wo Frisch Ortega y Gasset zitiert: "Die Welt, die der Intellektuelle antrifft, scheint ihm nur dazusein, damit sie in Frage gestellt werde. Die Dinge an sich genügen ihm nicht. Er macht ein Problem aus ihnen." WA III; S.168.
- 9 Bienek, S.25.
- 10 Weisstein, S.57.
- 11 Geissler, S.202 ff.
- 12 Ibid., S.195.
- 13 Rolf Kieser, "An Interview with Max Frisch," in Contemporary Literature 13, H.1, 1972, S.1-14.
- 14 Brigitte L. Bradley, "Max Frischs Biografie: Ein Spiel," in Über Max Frisch II; S.351.

- 15 Meine Interpretation stimmt mit den Kritikern überein, die den Ich-Erzähler und Enderlin nicht als ein und dieselbe Figur betrachten.
- 16 WA IV, S.263. Siehe auch Bienek, S.25.
- 17 Die Beziehung zu Gottfried Kellers Kleider machen Leute drängt sich auf.
- 18 Prägung von Walter Rehm.
- 19 WA VI, S.628.

## KOMPOSITIONSTECHNIK ALS AUSDRUCK DER ENTFREMDUNG

In seiner Rezension des Romans Stiller würdigt Emil Staiger Frischs Erzähltechnik folgendermassen: "Die für einen gewissen Geist unserer Tage repräsentative Gestalt, Stiller, scheint wie von selber, die moderne Form aus sich zu erzeugen und eigentlich erst zu legitimieren."<sup>1</sup> Das Lob enthält jedoch bereits das Bedenken Staigers, das sich gegen die moderne Form allgemein richtet, d.h. gegen Rückblende, Simultanbericht und jene Elemente, die als moderne Erzähltechnik gelten und die--nach Staiger--oft nichts anderes als Kniffe sind.<sup>2</sup>

Tatsächlich bedient sich Frisch seit seinem Erstlingswerk Die Schwierigen mehr und mehr dieser Mittel. Seine Begründung mit dem Bruch der Tradition steht im Einklang mit vielen anderen Dichtern, sei es Döblin, Musil oder Johnson. Es handelt sich um die Erkenntnis, dass unsere Wirklichkeit nicht mehr allein rein sinnlich erfassbar ist; in einem Zeitalter, in dem Raum, Zeit und dingliche Welt durch neue wissenschaftliche Erkenntnisse ständig in Frage gestellt werden, wird notwendigerweise auch die Technik konventionellen Erzählens fragwürdig. Zu diesem Thema schreibt Frisch:

wir schreiben Romane, als stünde noch  
immer eine Sanduhr neben uns, als hätten  
wir nach allem, was geschehen ist, was

an unheimlicher Erkenntnis zugestossen ist, einen durchaus handlichen und sicheren Begriff von der Zeit, einen unerschütterlichen Glauben an Ursache und Wirkung.... Wir haben eine Quantenlehre, die ich nicht verstehe, und keiner ist aufzutreiben, der alles zusammen versteht, keiner, der unsere ganze Welt in seinem Kopf trüge.... Was ist eine Welt? Ein zusammenfassendes Bewusstsein. Wer aber hat es? Wo immer ich frage, es fallen die Wände ringsum, die vertrauten und sicheren, sie fallen einfach aus unserem Weltbild heraus... (WA II, S.450).

Frisch umreisst in diesen Zeilen das Problem des modernen Erzählers, der sich bewusst ist, dass sich die Krisen im menschlichen Leben und in der menschlichen Seele nicht mehr auf traditionelle Weise darstellen lassen. Der Zweifel an der Gültigkeit früherer Wertsysteme, die Ungewissheit über das Ich und seine Seinsweise, rufen eine neue Einstellung zur Welt hervor, die auch in der dichterischen Aussage zum Ausdruck kommen soll. Es geht um den Versuch, die Wirklichkeit auf neue Art transparent zu machen und dem modernen Leben in seiner Vielfalt gerecht zu werden, da der Begriff Wirklichkeit fragwürdig geworden ist. Darüber schreibt Erich Kahler:

Wir haben also ... gelernt, dass Realität nichts Stabiles ist, dass sie mit der Erweiterung unseres Blickfeldes vor uns hinweicht, dass sie von Zeitalter zu Zeitalter sich verändert.... Es ist darum wenig fruchtbar, die Veränderungen des menschlichen Verhaltens zu einer als stabil angenommenen Umwelt zu studieren. Vielmehr verändert sich die Umwelt mit dem Menschen und in Wechselwirkung mit

dem Menschen. Wirklichkeit ist nichts anderes als das Ergebnis dieser Wechselwirkung zwischen Mensch und Umwelt.<sup>3</sup>

Die Erkenntnis, dass es nichts mehr gibt, "was wir als restlos stabil annehmen dürfen," hat zur Folge, dass der Schriftsteller auch der eigenen Sprache gegenüber eine skeptische Haltung einnimmt. Das klassische Beispiel dafür ist der oft zitierte Brief des Lord Chandos, dem die Worte wie modrige Pilze im Mund zerfielen.<sup>4</sup> Auch für Frisch ist die Sprache problematisch geworden und er schreibt:

Unser Streben geht vermutlich dahin, alles auszusprechen, was sagbar ist; die Sprache ist wie ein Meissel, der alles weghaut, was nicht Geheimnis ist, und alles Sagen bedeutet ein Entfernen. Es dürfte uns insofern nicht erschrecken, dass alles, was einmal zum Wort wird, einer gewissen Leere anheimfällt. Man sagt, was nicht das Leben ist. Man sagt es um des Lebens willen (WA II, S.379).

Das Wesentliche entzieht sich stets der klaren, festen Formulierung durch die Sprache. Die gleichen Gedanken kehren sporadisch in Stiller wieder. "Man kann alles erzählen, nur nicht sein wirkliches Leben" (WA III, S.416), und an einer anderen Stelle schreibt Stiller: "Ich habe keine Sprache für meine Wirklichkeit!" (WA III, S.435). Gegen Ende von Stillers Aufzeichnungen gibt es eine Eintragung, in der er sich nochmals ganz präzise mit dem Problem der Kommunikation auseinandersetzt. Es heisst:

Ja; - wer soll denn lesen, was ich in diese Hefte schreibe! Und doch, glaube ich, gibt es kein Schreiben ohne die

Vorstellung, dass jemand es lese, und wäre dieser Jemand nur der Schreiber selbst.... Die immer wieder einmal auftauchende Frage, ob denn der Leser jemals etwas anderes zu lesen vermöge als sich selbst, erübrigt sich: Schreiben ist nicht Kommunikation mit Lesern, auch nicht Kommunikation mit sich selbst, sondern Kommunikation mit dem Unausprechlichen. Je genauer man sich auszusprechen vermöchte, um so reiner erschiene das Unausprechliche, das heisst die Wirklichkeit, die den Schreiber bedrängt und bewegt (WA III, S.677).

Das angeführte Zitat fasst eine Reihe von Beobachtungen zusammen, mit denen sich Frisch bereits im Tagebuch beschäftigt hat.

Ein anderer Aspekt der modernen Erzählkunst ist das Aufgeben der chronologischen Zeitordnung zu Gunsten einer Zeiterfassung, die dem subjektiven Bewusstsein des Erzählers untergeordnet ist. Daraus ergibt sich eine neue Romanperspektive, "der Romancier mit dem Newtonschen Auge hat den Olymp verlassen."<sup>5</sup> An die Stelle eines allwissenden Erzählers tritt das vertiefte subjektive Erlebnis, das neue Möglichkeiten der Darstellung fordert; die Erfahrung der Wirklichkeit ist an ein Ich gebunden und folglich ständigen Wandlungen unterzogen. Andere Stilmerkmale, die sich aus dieser Betrachtungsweise entwickelt haben, finden Ausdruck im monologischen Stil, assoziativer Struktur und fragmentarischer Form.<sup>6</sup>

Die tiefgreifenden Gemeinsamkeiten zwischen dem modernen Roman und dem Tagebuch wurden in der Literaturforschung bereits erarbeitet, wie an früherer Stelle (S.37) erwähnt

wurde. Stellvertretend sei hier wieder Rolf Kieser genannt, der das Gemeinsame beider genres in einer kritisch fragenden Erzählhaltung sieht, im Misstrauen des sensiblen Autors gegenüber einer deutlich klaren Darstellbarkeit der Welt.<sup>7</sup> Das Zwielfichtige und Zweifelhaftige, die Furcht sich festzulegen zeigen sich deutlich im Roman Stiller an.

Die spezifische Struktur des Romans macht es unmöglich, ein endgültiges Urteil über Held und Hauptfiguren zu fällen. Karl Heinz Braun, der Stiller "eine synthetische Figur" nennt, bemerkt richtig, dass er zusammengesetzt sei "aus Bruchstücken und Bemerkungen seiner Frau, Freunde, Bruder und Bekannten."<sup>8</sup> Dies wird unterstrichen durch Stillers zwiespältige Beschreibung seiner selbst, manchmal als Mr. White und auch als Stiller in Bezug auf die Aussagen anderer. Indem Stiller über sich selbst wie über einen Fremden schreibt, wird auch das Problem der Selbstentfremdung von vornherein ins Licht gerückt. Die von Frisch gewählte Form des Tagebuchs ist dem extrem subjektiven Ton angemessen. Zwar begrenzt sie den Erzähler einerseits, indem er nur das berichten kann, was sich unmittelbar mit seiner Erfahrung deckt; andererseits jedoch ermöglicht sie Abschweifungen ins Essayistische und in Tiefen eines psychologischen Blickpunktes: die intimsten Gedanken und Vorstellungen können vermittelt werden. Letzten Endes kann und will eine subjektive Aussage keinen Anspruch auf vollkommene Wahrhaftigkeit legen, und ein halbwegs objektives Bild kommt nur durch die Aussagen anderer zustande.

Im Roman Stiller ist der Erzähler Mr. White, der kategorisch abstreitet, Stiller zu sein, und sogar behauptet,

nie dessen Bekanntschaft gemacht zu haben. Er gibt an, nichts weiter zu tun, als die Aussagen über Stiller zu protokollieren:

Ich habe kein Verlangen danach, den Friedensrichter zu spielen zwischen der schönen Julika und ihrem verschollenen Mann; da sie jedoch jedesmal von diesen leidigen Zeiten redet, versucht man natürlich, Zusammenhänge zu erraten,... so wie man ein Kreuzworträtsel ausfüllt (WA III, S.458).

Indem White das Kreuzworträtsel nach und nach ausfüllt, gelingt es Frisch, in rückblendenden Berichten eine gewisse Distanz zwischen dem Ich-Erzähler Mr. White und der Hauptperson Stiller vorzutauschen. Gleichzeitig ermöglicht diese Erzähltechnik sowohl die Ironie der Selbstbetrachtung als auch den Hinweis auf das bei Frisch immer wieder auftauchende Identitätsproblem. Aus solchen Aussagen ergibt sich auch das Bild von Frau Julika Stiller; nach den Berichten des Herrn White ist sie eine bildschöne, gebrechliche Gestalt, die sich in der Rolle der Märtyrerin gefällt und ihre körperliche Zartheit benutzt, allen Anforderungen, besonders denen geschlechtlicher Art, auszuweichen.

Frisch lässt die Frage offen, ob diese Charakterbeschreibung Julikas nicht abermals ein Trugbild des neurotischen Stillers ist, ob er sie nicht als Vorwand benutzt, den Erlöser zu spielen. Julikas Bereitwilligkeit, ihre missglückte Ehe mit einem Mann, der sie im Stich liess und sich jahrelang nicht um sie sorgte, plötzlich ohne weiteres wieder aufzunehmen, könnte in der Tat Beweis für ihre übertriebene Opferbereitschaft sein. Ein weiterer Hinweis dafür--allerdings ebenfalls von White vermittelt--ergibt

sich aus einem Gespräch zwischen Julika und dem jungen Jesuiten in Davos, der ihren Klagen entgegnet: "wer sich selbst immerzu als Opfer sieht, kommt sich selbst nicht auf die Schliche, und das ist nicht gesund" (WA III, S.483). Diese scharfsinnigen Betrachtungen eines relativ objektiven Beobachters können als zusätzlicher Beleg für Whites Aussagen über Julika gewertet werden und seine Absicht bestätigen, "in schonungslosen Analysen" Stillers Verhältnis zu seiner Frau möglichst allseitig zu beleuchten.

Frisch hat jedoch den Roman so angelegt, dass durch das Nachwort des Staatsanwalts eine Verschiebung des Blickpunktes möglich wird, der neue Einblicke und Aufschlüsse ermöglicht. Über Stillers Aufzeichnungen heisst es hier:

Es ist nicht der Sinn dieses Nachwortes, dass ich mich in zahllosen Berichtigungen ergehe. Die Mutwilligkeit seiner Aufzeichnungen, seine bewusste Subjektivität, wobei Stiller auch vor gelegentlichen Fälschungen nicht zurückschreckt, scheinen mir offenkundig genug zu sein; als Rapport über ein subjektives Erlebnis mögen sie redlich sein. Das Bildnis, das diese Aufzeichnungen von Frau Julika geben, bestürzte mich; es verrät mehr über den Bildner, dünkt mich, als über die Person, die von diesem Bildnis vergewaltigt worden ist (WA III, S.749).

Durch die Aussagen des Staatsanwalts wird Stillers Bericht in ein neues Licht gerückt und in Frage gestellt. Es wird klar, dass Rolf sich auf die Seite Julikas stellt, dass er Stillers einseitige Haltung ihr gegenüber verurteilt und ihn als den Konfliktauslösenden sieht. Das zeigt sich besonders deutlich in der Niederschrift seiner letzten

## Eindrücke am Totenbett Julikas:

Ich betrachte sie wie einen Gegenstand;  
 ein Weib, ein fremdes, irgendein Weib ...  
 Genau so lag sie auf dem Totenbett, und  
 ich hatte plötzlich das ungeheurige Ge-  
 fühl, Stiller hätte sie von allem Anfang  
 an nur als Tote gesehen, zum erstenmal  
 auch das tiefe, unbedingte, von keinem  
 menschlichen Wort zu tilgende Bewusst-  
 sein seiner Versündigung (WA III, S.779).

Doch auch der Bericht des Staatsanwalts ist nicht das letzte Wort über Stiller und Julika. Das allerletzte Wort fehlt, denn Frisch stellt auch die Aussagen Rolfs in Frage, und zwar durch die Charakterisierung Rolfs, durch den Ausdruck in dessen Sprache. Der Staatsanwalt ist sich nur allzusehr bewusst, dass wahrscheinlich "schon in dem Unterfangen, einen lebendigen Menschen abzubilden, etwas Unmenschliches liegt..." (WA III, S.749). Daher bettet er seine Beobachtungen immer in den Rahmen "es schien mir," "es dünkt mich," "ich glaube" ein.

Der häufige Gebrauch des Konjunktivs wird zum charakteristischen Merkmal des ganzen Romans und dient, wie Braun in seiner Sprachanalyse feststellt, im ersten Teil dem Zweck, "tatsächliches Geschehen, als bloße Vermutung hinzustellen." Weiterhin, wenn Stiller erzähle, bewirke diese Technik, "eine Distanzierung des scheinbar unwissenden Erzählers zu seinem Erzählgegenstand."<sup>9</sup> Im Nachwort dagegen ermöglicht es dieser Kunstgriff, das Mutmassliche der Behauptungen und der gewonnenen Eindrücke zu betonen. Die Wahrheit bleibt eine scheinbare Wahrheit, eine Möglichkeit unter vielen und ist Zeugnis dafür, dass Frisch sich auch in Sprache und

Struktur an sein erstes Gebot hält: Du darfst dir kein Bildnis machen.<sup>10</sup>

In welchem Grade die Wiederholung eine Rolle in der Struktur des Romans spielt, zeigen die zahlreichen Parabeln und Exkurse, unter denen die amüsante Isidorgeschichte das hervorstechendste Beispiel ist, da sie inhaltlich eine burleske Übersteigerung von Stillers Wiederholungsangst darstellt. Isidor, wie Stiller, bricht nach neun Jahren aus dem Kerker seiner Ehe aus, um der leidigen Frage seiner immer treuen Gattin: "Wo bist du denn gewesen?" ein für allemal ein Ende zu setzen. Sieben Jahre später kehrt er an ihrem Geburtstag zurück, bereit, die Pflichten der Ehe wieder aufzunehmen und wird abermals von der ihm unerträglichen Frage bedrängt. Empört schießt Isidor in die Geburtstagstorte und zieht wieder los, um ein Jahr später nochmals den Schritt zurück in die Ehe zu wagen. Seine ahnungslose Frau konfrontiert ihn wieder mit der gleichen Frage, und Isidor verschwindet, diesmal für immer. Stiller notiert, dass er Julika diese Geschichte erzählen möchte und enthüllt dabei seine Absicht, die Geschichte zu einer Warnung für sie zu machen. Gleichzeitig spiegelt diese Episode auch das Kernproblem des Ehepaars Stiller wider, das trotz jahrelangem Auseinanderleben und gutem Willen keinen Fortschritt macht.

Wie oft bei Frisch schliesst die Geschichte Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zugleich ein, indem sie auf Julikas früheres Verhalten hinweist, Stillers Befürchtungen ausdrückt und zugleich auf Julikas zukünftiges Verhalten hindeutet.

Zum Ärger seines engstirnigen Verteidigers und zur Unterhaltung des gutmütig-naiven Gefängniswärters Knobel fabriziert Stiller Geschichten; für ihn enthalten diese eine höhere Wahrheit und sind zugleich Ausdruck seines Innenlebens, das ohnehin nur umschrieben werden kann; denn "man kann alles erzählen, nur nicht sein wirkliches Leben" (WA III, S.416). So bezieht sich auch die Rip van Winkle Geschichte auf Stillers Persönlichkeit und Erfahrungen: Rip van Winkle ist auch ein Träumer und Nichtstuer--entspricht damit Stillers Beschreibung seiner selbst--der eines Tages verschwindet, Jahre später wiederkehrt und entdecken muss, dass er seine Wirklichkeit verschlafen hat.

Stillers Identitätskampf wiederholt sich in der Parabel des Höhlenerlebnisses. Zwei Freunde, die beide Jim heissen --offensichtlich eine Variante des Doppelgängermotivs-- verirren sich in der Höhle. Auf dem Rückweg zum Tageslicht kommt es zu einem Kampf auf Leben und Tod, denn zwischen Höhle und Freiheit befindet sich eine Steilwand, die nur der eine auf Kosten des anderen erklimmen kann. So ist das Höhlenerlebnis stellvertretend für das, was Stiller als sein "Erlebnis mit seinem Engel" bezeichnet--die Wahl zwischen Leben und Tod.

Eine Wiederholung der Gesamtproblematik spiegelt sich in der Geschichte von dem fleischfarbenen Kleiderstoff wider, die der Staatsanwalt erzählt. Das Gleichnishafte erkennt Stiller selbst und gesteht, dass die Geschichte ihm nicht aus dem Kopf will (WA III, S.551). Rolf, der verstört nach Genua reist, um seinem Eheproblem für einige Zeit zu entfliehen, lässt sich dort von einem amerikanischen Matrosen

Überreden, einen teuren Kleiderstoff zu kaufen. Als Rolf entdeckt, dass er nicht genug Geld bei sich hat, seine Hotelkosten zu bezahlen, versucht er ohne Erfolg den Stoff wieder zu verkaufen, ja ihn um jeden Preis loszuwerden; denn nach den vielen Misserfolgen handelt es sich nur noch um das "nackte Selbstvertrauen," sich des leidigen Stoffes entledigen zu können. Komischerweise stellt sich dabei heraus, dass er den lästigen Stoff nicht einmal verschenken kann, und er wirft das schmutzige Paket vor seiner Rückreise in eine Bahnhofstoilette. Das Analoge in der Episode zum Problem Stillers und zum Problem der Selbstüberforderung überhaupt, erklärt Rolf später selbst: "Die meisten von uns haben so ein Paket mit fleischfarbenem Kleiderstoff, nämlich Gefühle, die sie von ihrem intellektuellen Niveau nicht wahrhaben wollen" (WA III, S.668). Es geht um die Diskrepanz zwischen Gefühle und Intellekt, um den Zwiespalt zwischen den wirklichen Fähigkeiten eines Menschen und dem, was die Gesellschaft von ihm erwartet. Aus diesem Konflikt entsteht das "falsche schlechte Gewissen"--der unnötige Ballast--der die Voraussetzung für jegliche Selbstüberforderung ist. Rolf führt weiter aus:

Einer nimmt es sich Übel, kein Genie zu sein, ein anderer nimmt es sich Übel, trotz guter Erziehung kein Heiliger zu sein, und Stiller nahm es sich Übel, kein Spanienkämpfer zu sein ... (WA III, S.669).

Frisch rückt hier das Universaldilemma ins Licht, wenn er Rolf sagen lässt, dass der Fall Stiller nicht als Sonderfall zu betrachten sei, sondern dass er nur eine Variation

eines allgemeingültigen menschlichen Problems darstelle (WA III, S.669).

Dass die Wiederholung für Stiller ein unerwünschter und nicht zu vermeidender Bestandteil seines Lebens ist, betont Frisch durch Einführung von beiläufigen, scheinbar nebensächlichen Geschehnissen. Rückblickend berichtet Stiller über alltägliche Trivialitäten in seiner Ehe, die dazu beitragen, das wachsende Missverständnis der Ehepartner zu vertiefen. Da hatte Julika ein Hündchen, Foxli, an dem Stiller schon immer Anstoss genommen hatte, und das von Julika mit neiderweckender Sorgfalt behandelt wurde. Am Ende von Stillers Untersuchungshaft erscheint Julika im Atelier mit einem ähnlichen Hund, bereit, die frühere Ehe wieder aufzunehmen, was bestätigt, dass für sie Stillers Rückkehr einfach eine Fortsetzung des früheren Lebens bedeutet. In der gleichen Szene wiederholt der Verteidiger die Bemerkung einer befreundeten Kinderärztin, die Stiller vor Jahren als Kränkung empfunden hatte, und zwar die Aussage, dass ein Wesen wie Julika es nicht verdiene, mit ihm verheiratet zu sein (WA III, S.461, 714). Mit solchen Beispielen betont Frisch den Gedanken, dass sich im Grunde nichts verändert hat, und dass das Problem der Wiederholung aufs Engste mit dem Charakter und daher mit dem Leben des Einzelnen verknüpft ist.

Andere Kunstmittel, die eine Verwandtschaft mit der Reproduktion aufweisen, sind die gleichnishaften Vorausdeutungen, die Frisch mit Vorliebe anwendet und die oft das Vergangene wachrufen und wiederholen. In Amerika hatte Stiller eine Katze, die ihn wie Julika mit ihren grünen

Augen verfolgte, die er schlecht behandelte und die folglich Schuldgefühle in ihm wachruft, "ich wurde mit diesem Tier nicht fertig" (WA III, S.414). In der Bowery in New York glaubt Stiller, wie er behauptet, in den Zügen eines Verkommenen den Stiefvater wiedererkannt zu haben. Seine Unentschlossenheit, dem Verlotterten in seiner Not beizustehen, mahnt ihn an all das, was er seinem Vater gegenüber versäumt hat. Dasselbe Gefühl des Versagens äussert sich auch in Stillers Träumen, die seine unbewussten Ängste und Nöte widerspiegeln. So ist es mit dem immer wiederkehrenden Traum des Versagens--er möchte schiessen und kann nicht--den er selbst als typischen Traum der Impotenzangst bezeichnet (WA III, S.617).

Durch die Erzähltechnik gelingt es Frisch, in Stiller einen Roman zu schaffen, der die letzte Wahrheit des Geschehens bewusst in der Schwebelage hält. Im Gegensatz dazu werden in Homo faber durch dieselben Mittel Fabers Schuld und Verantwortung sichtbar gemacht. Obwohl auch hier der fiktive Erzähler seine Erlebnisse in Aufzeichnungen niederschreibt, gibt es kein Blickpunkt-verschiebendes Nachwort. Die Ergänzungen durch Aussagen anderer Personen zeichnen sich geradezu darin aus, dass solche Hinweise und Deutungsversuche völlig an Fabers Verstand vorbeiziehen. Kommentare, die sein Nichtverstehen ausdrücken, durchziehen den Bericht. "Ich verstand Hanna nicht immer" (WA IV, S.139). "Manchmal verstand ich sie nicht" (WA IV, S.133). "... was sie dabei meint, weiss ich nicht" (WA IV, S.169). Auch Fabers eigene Versuche, die Zusammenhänge zu deuten, schlagen bis zu allerletzt fehl. Trotz sachlichen Tons und faktischen Erzählens

gelingt es Frisch, dem Leser die Verknüpfung der Ereignisse vor Augen zu führen, und dies erreicht er anhand der Struktur und Sprache.

Faber setzt sich--im Gegensatz zu Stiller, der den ersten Anstoss für seine Aufzeichnungen von der Schweizer Behörde erhielt--aus eigenem Verlangen mit seiner Vergangenheit auseinander. Während es Stiller darum ging, mit Hilfe seiner Aufzeichnungen zu sich selbst vorzustossen, ist Fabers Beweggrund vor allem ein Versuch, sich vor Hanna zu rechtfertigen. Auf diese Weise entdeckt und erkennt er schliesslich seine eigene Schuld.

Schon allein durch die Wahl des Untertitels "Ein Bericht" deutet Frisch die Erzählhaltung und den vorherrschenden Ton an; denn von einem Bericht erwartet man, dass er sich auf Tatsachen beschränkt, dass Ausschmückungen und Abschweifungen so weit wie möglich vermieden werden. Dies ist auch dem Charakter Fabers angemessen; denn für ihn ist jede nicht rein empirisch erfassbare Erklärung eines Ereignisses ein Verstoss gegen die Wahrheit. Faber rekonstruiert im ersten Teil des Romans die Geschehnisse der letzten Monate, um seine Unschuld an den tragischen Ereignissen nachzuweisen; zum anderen aber auch, um Einsicht in die Zusammenhänge zu gewinnen. Dabei bedient er sich der ihm vertrauten wissenschaftlichen Methode und zerlegt die Ereignisse seines Lebens ähnlich wie seinen nicht-funktionierenden Rasierapparat. Geissler weist auf zweiundvierzig Einzelteile der "verhältnismässig schlichten Fabel" hin, die nicht chronologisch, sondern in höchst komplizierter Montage vermittelt werden.<sup>11</sup> Der komplizierte Aufbau

ermöglicht es Frisch ebenfalls, Fabers verzerrtes Zeitverhältnis, das in dem seinem Alter nicht angemessenen Verhalten Sabeth gegenüber gipfelt, hervorzuheben. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft laufen in-, gegen- und durcheinander. Dazu bemerkt Geulen: "Es ist ein gegen-die-Zeit schreiben, ein Nachholen und Wiederholen, der Griff nach sich selbst in der Vergangenheit."<sup>12</sup> Die Rückblenden zwingen Faber genau wie Stiller dazu, die Vergangenheit nachzuerleben.

Faber weigert sich, das Bild einer mathematisch bestimmbaren Welt aufzugeben. Wie sehr dieses Weltbild zu seiner Persönlichkeit gehört, zeigt sich in seiner Sprache, die im ersten Teil des Berichts völlig poesielos ist. Der Satzbau ist kurz und abrupt, im Einklang mit Fabers Tendenz, alles Überflüssige auszulassen. Über die Auflösung seines Verhältnisses mit Hanna schreibt er:

Was Hanna betrifft: Ich hätte Hanna gar nicht heiraten können, ich war damals, 1933 bis 1935, Assistent an der Eidgenössischen Technischen Hochschule, Zürich, arbeitete an meiner Dissertation (Über die Bedeutung des sogenannten Maxwell'schen Dämons) und verdiente dreihundert Franken im Monat, eine Heirat kam damals nicht in Frage, wirtschaftlich betrachtet, abgesehen von allem anderen (WA IV, S.33).

Seine Vorliebe für parataktische Konstruktionen verrät eine für ihn verhängnisvolle Eigenart, die Dinge nebeneinander zu stellen oder sie unter sich zu vergleichen, ohne das Nacheinander zu berücksichtigen.

Zu der sachlichen Syntax gesellt sich eine Wortwahl, die bei Faber immer auf Präzision hinzielt und nicht von

krassen Redewendungen zurückscheut. Damit erreicht Frisch zweierlei: das weltmännisch spöttisch-überlegene Wesen Fabers kommt zum Vorschein, und gleichzeitig enthüllt der vulgäre Wortgebrauch Fabers Abscheu für alles Natürliche und Kreatürliche: "Überhaupt diese Fortpflanzerei überall, es stinkt nach Fruchtbarkeit, nach blühender Verwesung. Wo man hinspuckt, keimt es!" (WA IV, S.51). Seine Vehemenz richtet sich stets gegen Erscheinungen der Natur und des Vegetativen. Fabers Ausdrucksweise spiegelt auch sein berufliches Leben wider; seine Sprache ist mit technischen Wörtern durchsetzt, und die ständig auftauchenden englischen Ausdrücke beweisen, dass ihm zwei Sprachen geläufig sind. Seine durch einseitige Interessen begrenzte Vorstellungskraft zeichnet sich in dem Gleichnispiel mit Sabeth auf einer Nachtwanderung in Griechenland besonders klar ab. Beim Anblick eines mondhellen Pfades bemerkt Faber:

... weiss wie Gips. Sabeth findet: Wie Schnee! Wir einigen uns: Wie Joghurt! Dazu die schwarzen Felsen über uns: Wie Kohle! finde ich, aber Sabeth findet wieder irgend etwas anderes, und so unterhalten wir uns auf dem Weg, der immer höher führt. Das Wiehern eines Esels in der Nacht: Wie der erste Versuch auf einem Cello! findet Sabeth, ich finde: Wie eine ungeschmierte Bremse! ... Die weissen Hütten von Korinth: Wie wenn man eine Dose mit Würfelzucker ausgeleert hat! Ich finde etwas anderes, bloss um unser Spiel weiterzumachen. Eine letzte schwarze Zypresse. Wie ein Ausrufzeichen! findet Sabeth, ich bestreite es; Ausrufzeichen haben ihre Spitze nicht oben, sondern unten (WA IV, S.150ff.).

Bezeichnend ist, dass Fabers Assoziationen aus dem Bereich der Wissenschaft und Technik stammen, während Sabeths Vergleiche poetisch sind.

Vergleicht man die Ausdrucksweise Fabers mit der Stillers, so heben sich die Unterschiede in der Charakteranlage noch schärfer ab. In Stiller gibt es romantische Ausschmückungen, die auf die Künstlernatur Stillers hindeuten. Er schwärmt von Mexiko: "... die schwimmenden Gärten ..., Gondeln auf bräunlichem Gewässer mit blinkenden Spiegelungen der Bläue, Gondeln, die fast lautlos gleiten, alle mit frischen Blumen verziert, ... ringsum die Gärten voll ewigem Frühling ..." (WA III, S.380). Auch die Wüste versetzt ihn in Begeisterung:

Ich sehe ihre grosse Öde voll blühender  
Farben, wo sonst nichts anderes mehr  
blüht, Farben des glühenden Mittags,  
Farben der Dämmerung, Farben der unsäg-  
lichen Nacht. Ich liebe die Wüste....  
Sand und wieder Sand, der nicht glatt  
ist, sondern vom Winde gekämmt und ge-  
wellt, in der Sonne wie mattes Gold ...  
all dies sehe ich ... betroffen von der  
Unwahrscheinlichkeit unseres Daseins.  
Wieviel Wüste es gibt auf diesem Gestirn,  
dessen Gäste wir sind, ich habe es nie  
vorher gewusst, nur gelesen; (WA III,  
S.378ff.).

Die Weite der Wüste, die sich vor ihm erstreckt, veranlasst Stiller zu Reflexionen, die an Existenzfragen rühren. Seine Ausdrucksweise ist gefühlsbetont evokativ, farbig und bildhaft, ganz dem Künstler angemessen. Faber dagegen schreibt, von seiner Notlandung in Tamapaulis gäbe es wenig zu berichten "ein grandioses Erlebnis (wie jedermann zu erwarten

scheint, wenn ich davon spreche) war es nicht" (WA IV, S.23).  
Später erklärt er sich deutlicher:

Ich habe mich schon oft gefragt, was die Leute eigentlich meinen, wenn sie von Erlebnis reden. Ich bin Techniker und gewohnt, die Dinge zu sehen, wie sie sind. Ich sehe alles, wovon sie reden, sehr genau; ich bin ja nicht blind. Ich sehe den Mond über die Wüste ... klarer als je, mag sein, aber eine errechenbare Masse, die um unseren Planeten kreist, eine Sache der Gravitation, interessant, aber wieso ein Erlebnis?... Ich sehe auch keine Sintflut, sondern Sand, vom Mond beschienen, vom Wind gewellt wie Wasser, was mich nicht überrascht; ich finde es nicht fantastisch, sondern erklärlich.... Ferner weiss ich, dass ich nicht (wenn es im Augenblick auch so aussieht) der erste oder letzte Mensch auf der Erde bin; und ich kann mich von der blossen Vorstellung, der letzte Mensch zu sein, nicht erschüttern lassen, denn es ist nicht so. Wozu hysterisch sein? (WA IV, S.24).

Die unterschiedliche Stimmungslage beider Aufzeichnungen ist Ausdruck der extremen Gegensätzlichkeit der beiden Hauptfiguren, die eine ähnliche Erfahrung völlig anders erleben. So zeigt auch ein Vergleich dieser beiden Niederschriften genau, was Frisch meint, wenn er sagt: "Der Vorfall, ein und derselbe, dient tausend Erfahrungen" und dass wir mit Geschichten nichts anderes tun als unsere Ich-Erfahrung ausdrücken.<sup>13</sup> Stiller erfährt sich als homo ludens, Walter Faber als homo faber, was Stiller ergreift und entzückt, erweckt in Faber nur ein sachliches Interesse, das sich in einer Sprache äussert, die jeglicher persönlicher Färbung entbehrt.

In dem nüchternen, überlegenen Ton des Berichterstatters Faber spürt man jedoch die leise Unsicherheit eines Menschen auf der Defensive, dessen gedankliche Exkurse ständig auf eine Rechtfertigung seiner Lebensweise gerichtet sind. So entsteht der Gedanke, dass Faber in Wirklichkeit keineswegs so selbstsicher ist, wie er angibt, dass die Gefühlsarmut und Kälte nur eine Maske des Selbstschutzes ist, hinter der sich sein wahres Wesen verbirgt: denn ein Mensch, der nicht fühlen kann, muss auch nicht leiden. Faber versucht die Diskrepanz zwischen Intellekt und Gefühl aus seinem Leben gänzlich auszuklammern, indem er seine Gefühle gänzlich verdrängt. Die unerwartete späte Konfrontation mit seiner Vergangenheit, der Schock, die eigene Tochter geliebt zu haben, sowohl als der Schock über deren Tod, machen es Faber bewusst, wie sehr er seinen eigenen Gefühlen entfremdet war.

Es zeugt von Frischs künstlerischer Meisterschaft, dass er diese Wandlung Fabers darstellt, ohne dass er ihn zu plötzlichen Einsichten kommen lässt, die unglaub- und klischeehaft wirken würden. In Übereinstimmung mit Geulen soll hier noch einmal betont werden, dass die Zusammenhänge für Faber bis zu seinem Tod ein Rätsel bleiben, d.h. Faber verändert sich nur in dem Sinne, dass die von ihm verdrängten Gefühle ausbrechen. Die Wandlung ist rein gefühlsmässig und führt zu keiner intellektuellen Erkenntnis.<sup>14</sup> Den Durchbruch zum Leben erfährt er auf der Durchreise in Habana: er äussert sich in einem jähen Gefühlserguss, der alle Fasern seines Seins durchdringt. Für den Leser sind die Hintergründe dafür transparent; Faber aber zieht immer noch keine Schlüsse; jedoch er erlebt und schildert die

Sinneseindrücke, die ihn überwältigen:

Vier Tage nichts als Schauen-... die Allee der schönen Menschen, unglaublich, ... Die gelben Vögel, ihr Krawall bei Dämmerung ... Mein Entschluss, anders zu leben - ... lauter schöne Mädchen, ... lauter wunderbare Menschen, die Mischung von Neger und Spanier, ich komme nicht aus dem Gaffen heraus ... Meine Lust, jetzt und hier zu sein - ... Meine Wollust, zu schauen - Meine Begierde - ... Keine Zeit auf Erden, um zu schlafen! (WA IV, S.172-180).

Plötzlich sieht der vorher blinde Faber die Welt, ihre Humanität und sinnliche Schönheit. Jetzt kann er auf sein ständiges Begleitstück, die Kamera, verzichten, die letzten Endes nur die Aussenwelt abzubilden vermag (WA IV, S.182). Die neue Erkenntnis reißt ihn zu einem Hymnus auf das Leben und den Augenblick mit:

Ich hatte keinen besonderen Anlass, glücklich zu sein, ich war es aber. Ich wusste, dass ich alles, was ich sehe, verlassen werde, aber nicht vergessen:-die Arkade in der Nacht, wo ich schaukle und schaue, beziehungsweise höre,... die grüne Jalousie, die sich losgerissen hat, ihr weisses Gelächter im Staub ... über der weissen Stadt in der Nacht,... ich schaukle und singe, nichts weiter,... Ich preise das Leben! (WA IV, S.180ff.).

Diesem entscheidenden Wendepunkt in Fabers Leben gibt Frisch Ausdruck in dessen Sprache, die hier zum ersten Mal mit lyrischen Ausrufen und poetischen Gleichnissen durchwoben ist. Bezeichnend ist jedoch, dass selbst hier der

Grundton von Fabers Ausdrucksweise--die telegrammstil-  
ähnliche Sprache--beibehalten wird, so dass die Totalität  
seines Charakters intakt bleibt.

Faber erkennt in Habana, dass sich "Lebenssinn" nicht  
durch Lebensstandard ersetzen lässt. Dieses Wissen ver-  
dankt er Sabeth, die ihm dafür die blinden Augen geöffnet  
hat. Das Motiv des Blindseins durchzieht den Bericht und  
schlägt eine Brücke zu dem erzähltechnischen Gebrauch der  
Wiederholung, die in diesem Werk ebenfalls eine auffallen-  
de Rolle spielt. Faber beteuert an verschiedenen Stellen,  
dass er doch nicht blind sei (WA IV, S.24, 111), entdeckt  
dann aber selbst, dass er blind gewesen ist und schreibt  
verzweifelt: "Warum nicht diese zwei Gabeln nehmen, sie  
aufrichten in meinen Fäusten und mein Gesicht fallen lassen,  
um die Augen loszuwerden?" (WA IV, S.192). Der unmittel-  
bare Anlass zu diesem Ausbruch ist die Verwechslung der  
Filmspulen im Sitzungssaal der Hencke-Bosch Firma in Düssel-  
dorf. Faber sitzt hilflos dabei, als die von ihm aufge-  
nommenen Höhepunkte seiner Reise mit Sabeth lebensgross  
auf der Leinwand wiederholt werden. Überwältigt von der  
Erinnerung, verflucht er seine Augen. Die offensichtliche  
Beziehung zur griechischen Mythologie führt Rolf Kieser zu  
dem Schluss, dass Walter Faber rückblickend sein Leben dem  
antiken Muster nachstilisiere.<sup>15</sup> Demnach hat die antike  
Tragedie für Faber dieselbe Funktion wie Alexey Karenins  
Eheproblem für Rolf in Stiller: die Nachvollziehung eines  
literarischen Klischees. Andere Anspielungen auf den Mythos,  
die diese Deutung stützen, zeigen sich im Hinweis auf den  
"Kopf einer schlafenden Erinnye" (WA IV, S.111), die um so

lebendiger wirkt "geradezu wild" (WA IV, S.111), wenn Faber neben sie tritt und zum Agamemnon Mythos; Faber, der in Hannas Wohnung ein Bad nimmt, hat den plötzlichen Einfall, sie könne eintreten, um ihn "von rückwärts mit einer Axt zu erschlagen" (WA IV, S.136).

Wie bereits in Stiller findet man auch in Homo faber scheinbar nebensächliche gedankliche Exkurse, die erst im Laufe des Romanes in ihrer vollen Bedeutung erkennbar werden. So erscheint Fabers erste Liebeserfahrung mit der viel älteren und todkranken Frau seines Mathematikprofessors zunächst völlig zusammenhanglos, erweist sich dann aber als invertiertes Spiegelbild seines eigenen Verhältnisses zu Sabeth. Noch eindeutiger zeigt sich die Wiederholung in Hannas Geständnissen aus ihrer Vergangenheit. Die bei ihr zu stark ausgeprägte mütterliche Seite macht sich schon in ihrem jugendlichen Verhältnis mit dem alten, blinden Arnim sichtbar, einer Beziehung mit einem Mann, den sie mehr als alle anderen schätzte, da sie ihm die Welt durch ihre Augen zeigen konnte. Mit Arnim plante sie eine Reise nach Griechenland; denn "es war einfach wunderbar, mit ihm durch die Welt zu gehen" (WA IV, S.183), ganz im Gegensatz zu dem "stockblinden" Piper (WA IV, S.144), mit dem sie die Ehe auflöste. Hanna will führen, nicht folgen, und mit subtiler Ironie lässt der Dichter sie am Ende des Romanes Fremdenführerin in einem Museum werden für "Gruppen, die alles an einem Tag machen" (WA IV, S.200).

So ist es nicht überraschend, dass Hanna für die Beziehung zwischen Faber und Sabeth Verständnis aufbringt, denn auch hier geht es um ein junges Mädchen, die einem

Blinden die Welt zeigt, obgleich hier das Blindsein kein physisches Gebrechen ist. Sabeth wiederholt die Erfahrung ihrer Mutter; sie unternimmt sogar die Reise, die für Hanna nie zustande kam und die ihr dann zum Verhängnis wird.

In der "zweiten Station" des Romanes, wo Faber über die Ereignisse nach der Katastrophe Auskunft gibt, berichtet er von seiner zweiten Weltreise, die ihn unter anderem über New York zurück zur Plantage in Guatemala und dann nach Caracas führt. Dem Schauplatz nach ist diese Reise eine Wiederholung der ersten, die sich jedoch darin unterscheidet, dass nach Sabeths Tod die Wandlung in Faber in steigendem Masse sichtbar wird.

In New York muss Faber zunächst entdecken, dass ihm der Schlüssel zu seiner Wohnung abhanden gekommen ist--ja, sogar, dass er in seiner eigenen Wohnung nicht mehr zu Hause ist. Mit diesem Zeichen wiederholt Frisch das Kernproblem: dass Faber keinen Schlüssel zu seinem eigenen Dasein besitzt. In New York überkommt ihn ein Gefühl der Verlassenheit, das zu dem Entschluss führt, Herbert auf der Plantage aufzusuchen. "Man hat nicht soviel Freunde" (WA IV, S.166); das ist für Faber ein ungewohntes Bedürfnis nach menschlichem Kontakt und Freundschaft. Auf der Plantage im Urwald findet er Natur und Leben völlig unverändert, im Gegensatz zu den Veränderungen in seinem eigenen Leben. Nur Herbert ist nicht mehr der alte. Der Versuch der Gebrüder Hencke, die primitive Urwaldwelt dem Fortschritt der westlichen Zivilisation zu erschliessen, ist gescheitert. Während Joachim Selbstmord begangen hat, entscheidet sich Herbert für die Lebensweise der Einheimischen. Damit verfällt

er der fatalistischen Lethargie der Eingeborenen, die ihre Begründung in der Erkenntnis hat, dass die Mächte der Natur im Urwald unbesiegbar sind. "Sie gehorchen" sagt Herbert, "obschon Überzeugt, dass es nichts nützt" (WA IV, S.168). Von diesem Gesichtspunkt aus ist die Geschichte der Gebrüder Hencke ein Analogon zum Thema des Romans, da auch hier gezeigt wird, dass es immer noch Dinge in der Natur gibt, die sich nicht mit Technik und menschlichem Verstand bewältigen lassen.

Die Wiederholung der ersten Reise unter dem Einfluss der Geschehnisse der letzten Monate macht Faber reif für den Durchbruch zum Leben, der ihn in Habana überwältigt; der Homo faber, der die berufliche Aufgabe hatte, die Unterentwickelten dieser Welt mit technischem know how zu bereichern, erfährt langsam, dass im Grunde er der Unterentwickelte ist.

Frischs Gestaltungskraft zeigt sich ganz besonders in Struktur und Aufbau der Romane. Die sorgfältig geplante Anlage der Romane, in denen jedes Detail eine bestimmte Funktion erfüllt und kaleidoskopartig zum Gesamtwerk beiträgt, erinnert daran, dass Architektur der erste Beruf des Dichters war. Inwieweit formale Elemente in Stiller und Homo faber die inhaltliche Problematik hervorheben und verdeutlichen, wurde bereits gezeigt. Die engen Bezüge von Form und Gehalt entwickeln sich in Gantenbein bis zu einem Grad, wo sich die Begriffe nicht mehr trennen lassen und Form ein Teil des Inhalts wird.

Im Gegensatz zu den anderen Romanen gibt es in Gantenbein keine fortlaufende Fabel; die Episoden sind lose,

sprunghaft und assoziativ miteinander verknüpft und entbehren jeder chronologischen Behandlung der Zeit. Dies entspricht der Grundabsicht des Dichters, der hier die Diskrepanz zwischen Realität und der Bewusstseinslage des Menschen, die sich nur in der Fiktion, nie aber im Leben überbrücken lässt, darstellen will.<sup>16</sup>

Marcel Reich-Ranicki, der sich in einer Abhandlung mit Hans Meyers Interpretation auseinandersetzt, hat völlig recht, wenn er darauf hinweist, dass es irreführt, den Roman, spezifisch die Kunstfigur Theo Gantenbein, mit denselben moralischen Maßstäben zu messen wie z.B. Homo faber oder Stiller.<sup>17</sup> Dieselbe Kritik trifft auch die Auslegung von Michael Butler, der sich in seiner Beurteilung des Romans stark an die Interpretation von Hans Mayer hält.<sup>18</sup>

In Gantenbein geht es darum, ein spezifisches "Erlebnismuster" durch verschiedene Geschichten zu veranschaulichen, da für Frisch das Erlebnis an sich nicht erzählbar ist. Die eigenen Kommentare des Autors bestätigen diese Deutung.<sup>19</sup> Der Gedanke, dass ein jedes Bildnis unzulänglich ist, war in Stiller ein Motiv, das auch in der Form zum Ausdruck kam und das nun in Gantenbein thematisch zentral durchgeführt wird. Es handelt sich um den Versuch der Lösung einer rhetorischen Frage, die Frisch besonders am Herzen zu liegen scheint und die auch im Schauspiel Biografie erwogen wird: Sind durch anderes Verhalten gewisse Krisen im menschlichen Leben zu vermeiden? Zu diesem Spiel legt Frisch die Grundregel fest mit der Formel: "Ich stelle mir vor ..." und erreicht damit eine Verfremdung der Handlung, die den Leser ständig daran mahnt, dass hier die Kunst

nicht versucht, das Leben zu imitieren. Mit diesem letzten Gedanken beschäftigt sich Frisch seit seiner Bekanntschaft mit Brecht (siehe S.41). "Das Spielbewusstsein in der Erzählung," von dem im Tagebuch die Rede ist, und das auch in Stiller anklingt, wird jetzt konsequent durchgeführt. Daraus ergibt sich weiterhin, dass Varianten möglich sind. Der künstlerischen Ausführung eines solchen Einfalls sind Wiederholung und Abbild als technisches Mittel immanent.

Die in Gantenbein ständig wiederholte und variierte Kernsituation umkreist das Problem der Eifersucht. "Ein Mann liebt eine Frau, ... diese Frau liebt einen anderen Mann, ... der erste Mann liebt eine andere Frau, die wiederum von einem andern Mann geliebt wird ..." (WA V, S.313). Dieses Urerlebnis wird von einem Ich-Erzähler berichtet und durch eine Vielfalt von Geschichten und Arabesken verhüllt. Die Enderlin- und Gantenbein-Episoden bilden die zwei Haupterzählstränge. Der fiktive Erzähler begnügt sich jedoch nicht mit der Erfindung der Gestalt des Kunsthistorikers Enderlin, der ihn wegen seiner schwermütigen und ambivalenten Lebenshaltung zu sehr an das eigene Selbst erinnert; er begnügt sich ebenfalls nicht mit der Gestalt des blinden Gantenbein. Seine Einbildungskraft macht es möglich, dass er sich gleichfalls in die Rolle des betrogenen Gatten Svoboda versetzt, und dass er Lila in verschiedenen Lebenslagen schildern kann. Er sieht sie einmal als grosse Schauspielerin, dann als morphiumsüchtige Contessa, ein anderes Mal als Hausfrau ohne berufliche Verpflichtungen, sogar als Mutter--um nur die voll ausgeführten Möglichkeiten zu erwähnen--und schliesslich wieder als Schauspielerin.

Dabei stellt sich heraus, dass in allen Lebensrollen das Endresultat dasselbe ist: ob er eifersüchtig oder grossmütig, verständnisvoll oder zornig ist, Lila verlässt ihn doch.

Gegen die Qualen der Eifersucht ist selbst Gantenbein nicht immun, und die Ehe gelingt ihm nur insofern, als er seine Blindenrolle beibehält. So beantwortet Frisch die Frage, ob unter anderen Umständen und Verhältnisses die Lebensweise eines Menschen zu ändern sei, mit einem entschiedenen Nein. Der Gedanke drängt sich auf, ob diese Folgerung nicht der Aussage des Dichters widerspricht: "Man könne mit einer fixen Summe gleicher Vorkommnisse, bloss indem man ihnen eine andere Erfindung seines Ichs zugrunde legt, sieben verschiedene Lebensgeschichten, nicht nur erzählen, sondern leben."<sup>20</sup> Dazu bemerkt Mayer, dass die Auswahl der Lebensgeschichten durch die gegebenen gesellschaftlichen Möglichkeiten sehr begrenzt sei.<sup>21</sup> Allein nicht nur die gesellschaftlichen Möglichkeiten, sondern vor allem die Bewusstseinslage des Menschen begrenzt seine Lebensgeschichte, meint Frisch. Diesen vom Charakter bestimmten Aspekt des Problems wird im Schauspiel Biografie erhellet, wo das Gantenbein-Thema auf die Bühne gebracht wird. Der Spezialist in Fragen des Verhaltens, der Verhaltensforscher Dr. Kürman, ist und bleibt dem eigenen Verhalten gegenüber machtlos, während seine Frau, die von einer anderen Ich-Erfahrung gesteuert wird, die Fähigkeit besitzt, sich für ein anderes Leben zu entscheiden. Das angeführte Zitat aus Gantenbein bleibt massgebend: "Ob billig oder teuer, englisch oder italienisch oder

einheimisch bleibt einerlei; immer entstehen die Falten am gleichen Ort,..." (WA V, S.21). Mit anderen Worten, die äusseren Umstände können verändert werden, die Spiegel lassen sich verstellen, aber das innere Wesen des Menschen bleibt sich gleich. So heisst es schon im Tagebuch: "Die Zeit verwandelt uns nicht. Sie entfaltet uns nur"(WA II, S.361).

Das Prinzip der Wiederholung spielt auch in der Komposition dieses Romans eine wesentliche Rolle. Die Einschübe und Geschichten innerhalb des Romans unterstreichen und wiederholen die wichtigsten Motive. Frischs Feststellung, dass ein jedes Ich, das sich ausspricht, immer eine Rolle sei, gibt den Anstoss für die Erzählung von dem Milchmann Otto, der ins Irrenhaus kommt, weil er plötzlich aus der ihm zugewiesenen Rolle fiel und ihm keine andere in den Sinn kam (WA V, S.50); d.h. es fehlte ihm die logische und gesellschaftlich akzeptable Begründung für seinen Gefühlsausbruch, der sich darin äusserte, dass er seine sämtlichen Blumentöpfe zerschlug. Von einem anderen Blickwinkel her behandelt auch die Geschichte des Pechvogels, die Frisch übrigens schon im Werkstattgespräch mit Bienek anführte, dieses Problem.<sup>22</sup> Hier geht es um einen Mann, der sich die Rolle des Pechvogels zu eigen gemacht hat, weil es ihm die Möglichkeit gibt, ständig über sein "sagenhaftes Pech" zu klagen. So kann er es auch nicht fassen, dass er eines Tages das grosse Los gewinnt und verliert die Briefftasche noch ehe er damit zu Hause angekommen ist; denn "ein anderes Ich, das ist kostspieliger als der Verlust einer vollen Briefftasche,..." (WA V, S.52).

Der Gedanke, dass die wirkliche Selbsterkenntnis sich nur in Schweigen ausdrücken kann, ist bereits in Stiller vorzufinden. Der Staatsanwalt bemerkt, dass sich die Selbsterkenntnis oftmals darin erschöpft, den anderen Menschen mit einer Analyse unserer Schwächen zuvorzukommen. "Selbsterkenntnis als lebenslängliche Melancholie" ist häufig --aber nicht echt (WA III, S.670). In Gantenbein wird ein anderer Fall beschrieben, von dem Botschafter einer Grossmacht, der auch erkennt, dass er nicht der Mensch ist, für den die Welt ihn hält, und dennoch entscheidet er die Rolle schweigend durchzuführen im Wissen, dass "jede Selbsterkenntnis, die nicht schweigen kann" kleiner und kleiner macht (WA V, S.119).

Das Kernproblem der Eifersucht steht auch im Mittelpunkt einiger eingeführten Geschichten. Der Erzähler ist beeindruckt von dem Fall des Bäckermeisters in O., der in seinem Dorf als gutmütiger und verlässlicher Mensch bekannt war, dann aber unverhofft in einem Anfall von Eifersucht und Rache den jungen Liebhaber seiner Frau in die Lenden schoss und ihr das Gesicht mit einem Messer zerfleischte. Das Fesselnde an diesem Fall ist für den Erzähler der Gedanke: "plötzlich tut einer eine Tat ..." (WA V, S.113), wobei die beunruhigende Frage--Handeln oder nicht Handeln--wieder erwogen wird. Diese Möglichkeit zieht Gantenbein in Betracht in einem Gespräch mit der angeblichen Maniküre, Camilla Huber, die in Wirklichkeit eine Kokotte ist, und die, wie der Gefängniswärter Knobel in Stiller, ein leidenschaftliches Interesse für "wahre Geschichten" hat. Ihr erzählt Gantenbein gleichfalls das Märchen von Ali, dem

Schafhirten, der eines Tages auszog, um sich eine Braut zu kaufen. Da es ihm an Geld mangelte, musste er sich mit der guten, schönen, aber blinden Alil begnügen. Dem Wunderarzt gelingt es, Alil zu heilen; für kurze Zeit sind sie das glücklichste Paar, bis Ali--von der Krankheit angesteckt--selbst erblindet. Das eigene Gebrechen lässt ihn nicht mehr an Alils Liebe glauben. Er vermutet, dass sie ihm untreu ist, misshandelt sie und rächt sich, indem er jetzt ein anderes Mädchen, das heimlich in sein Zelt kommt, umarmt. Da erbarmt sich der Wunderarzt und heilt auch Ali, der nicht verrät, dass er wieder sehen kann. Er schleicht seiner Frau nach und entdeckt, dass sie das Mädchen ist, das nachts in sein Zelt kommt, um von ihm geliebt zu werden (WA V, S.161). Frisch zeigt mit diesem Märchen: Eifersucht ist irrational. Begründung und Anlass zur Eifersucht stehen in keinem Verhältnis zu den Tatsachen; denn die Eifersucht ankert in der Angst vor dem Ungenügen. Im Tagebuch schreibt Frisch zu diesem Thema, dass der Eifersüchtige--wie in Othello--immer "ein Mohr" ist, ein Mensch mit "verwundetem Selbstvertrauen" und verletztem Ehrgeiz; denn letzten Endes ist die Eifersucht immer Angst vor dem Vergleich (WA II, S.715). Das Märchen von Ali, dem Schafhirten, nimmt vorweg, was in dem Augenblick geschieht, als Gantenbein die Blindenrolle aufgibt. Von Eifersucht geplagt, erbricht er die verschlossene Schreibtischschublade seiner Frau, um die dort aufbewahrten Liebesbriefe zu lesen und entdeckt bestürzt, dass er die eigenen Liebesbriefe gelesen hat.

Eine "jede Rolle hat ihre Schuld" (WA V, S.279)

erkennt der Erzähler und führt als Beispiel dafür Gantenbein als blinden Zeugen vor dem Schwurgericht an. Unter Aufgabe seiner Blindenrolle könnte Gantenbein den Beschuldigten entlasten, doch er wählt das Schweigen, um seine Rolle bewahren zu können. Dass jedoch die Rolle für den Rollenspieler nie ein Schutz vor den schmerzlichen Erfahrungen des Lebens sein kann, ist eine Grunderkenntnis, zu der sich der Dichter in jeder erdachten Situation neu bekennt. So liest man: "Lila als Contessa: (warum es auch nicht geht)" (WA V, S.210), und einige Vorstellungen über das mögliche Verhalten Svobodas kommen zu demselben Ergebnis: Svoboda als grossmütiger Ehemann, der geduldig auf das Ende der Affaire wartet (WA V, S.236) oder Svoboda in der Rolle eines Casanova, dem die Untreue seiner Frau eine neue Freiheit zu geben scheint (WA V, S.230). Schliesslich die Version von der Ehe, die Husslerlich weitergeht, "family style," obwohl sie innerlich abgestorben ist; "natürlich verliert er sie auch so" (WA V, S.248).

Die Wiederholung ist nicht nur das leitende Prinzip innerhalb des Romans, die im Variantenspiel zum Ausdruck kommt, sie bestimmt auch die äussere Konstruktion und Fabel. So erscheint die leere Wohnung, in welcher der Erzähler die Vergangenheit heraufbeschwört und zu rekonstruieren sucht, am Anfang und am Ende, und der Roman beginnt mit dem Tode eines Mannes, der "keine Geschichte mehr wie Kleider" (WA V, S.8) braucht und endet mit der Leiche im Limmat, der es beinahe gelingt "Abzuschwimmen ohne Geschichte" (WA V, S.319).

Durch eine sorgfältige Kompositionstechnik erreicht

Frisch, das grundlegende Problem der menschlichen Entfremdung in diesem Werk durch Mittel der Verfremdungstechnik ebenfalls in der Struktur sichtbar zu machen, Abbild und Wiederholung erfüllen dabei eine spezifische Funktion.

## Anmerkungen

- 1 Emil Staiger, "Stiller. Zu dem neuen Roman von Max Frisch" in Max Frisch - Beiträge zu einer Wirkungsgeschichte, Hrsg. Albrecht Schau (Freiburg: Becksmann, 1971), S.61.
- 2 Ibid., S.59-62.
- 3 Erich Kahler, "Untergang und Übergang der epischen Kunstform," Neue Rundschau, H.1, 1953, S.4.
- 4 Hugo von Hofmannsthal, Gesammelte Werke (Berlin: S. Fischer Verlag, 1934), S.194.
- 5 Walter Jens, Deutsche Literatur der Gegenwart (München: R. Piper & Co. Verlag, 1961), S.90-91.
- 6 Ibid.
- 7 Kieser, siehe besonders I. 1-7.
- 8 Karlheinz Braun, "Die epische Technik in Max Frischs Roman Stiller," Diss. Goetheuniversität 1959, S.38, 41.
- 9 Ibid., S.117.
- 10 Hier zeigt sich ebenfalls zum ersten Mal das Spielprinzip, das "offen artistische" in der Erzählung, das später in Gantenbein konsequent durchgeführt wird.
- 11 Geissler, S.197.
- 12 Geulen, S.61.
- 13 "Unsere Gier nach Geschichten," WA IV, S.263.
- 14 Geulen, S.53.
- 15 Kieser, S.94.

- 16 "Ich schreibe für Leser," WA V, S.323-334.
- 17 Marcel Reich-Ranicki, "Plädoyer für Max Frisch," in Über Max Frisch II, S.325-334.
- 18 Butler, S.135 ff.
- 19 Vgl. "Ich schreibe für Leser," WA V.
- 20 Bienek, S.27.
- 21 Mayer, S. 32.

## DIE GESELLSCHAFTLICHE ENTFREMDUNG IN DEN ROMANEN

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass sich Frisch zum ersten Male näher mit Fragen des sozialkritischen Engagements im Tagebuch 1946-1949 beschäftigt. Mit dem Tagebuch verbunden sind die Theaterstücke der Kriegs- und Nachkriegszeit, in denen diese Thematik vordergründig behandelt wird. Die neue soziale Richtung des Dichters gibt selbst der psychologischen, nach innen gerichteten Sphäre des Stillers Kontur. Obwohl die Hauptfigur, Anatol Stiller, in den Grundzügen seiner Persönlichkeit noch mit Jürg Reinhart aus den Schwierigen eng verwandt ist, spielt sich jedoch, im Gegensatz zu diesem die Auseinandersetzung mit Problemen im gesellschaftlichen Rahmen ab.

Dasselbe gilt in noch stärkerem Masse für den Roman Homo faber, in dem das moderne technische Zeitalter den Hintergrund der Erzählung bildet. In Mein Name sei Gantenbein tritt das gesellschaftliche Element wieder zurück. Hier geht es Frisch darum darzustellen, dass "ein jedes Ich, das sich ausspricht, eine Rolle ist." Mit anderen Worten, es geht ihm um psychologische Probleme, die sich mit dem Bewusstsein des Menschen und seiner Erlebnisfähigkeit befassen.

Trotzdem wird die soziale Kritik nicht gänzlich ausgespart. Ein oft zitierter Absatz aus Gantenbein gibt Aufschluss:

(Manchmal scheint auch mir, dass jedes Buch, so es sich nicht befasst mit der Verhinderung des Kriegs, mit der Schaffung einer besseren Gesellschaft und so weiter, sinnlos ist, müßig, unverantwortlich, langweilig, nicht wert, dass man es liest, unstatthaft. Es ist nicht die Zeit für Ich-Geschichten. Und doch vollzieht sich das menschliche Leben oder verfehlt sich am einzelnen Ich, nirgends sonst (WA V, S.68).

Hier spürt man das soziale Bewusstsein des Dichters, sein leises Unbehagen über eine Thematik, die seinen neuen Anforderungen nicht mehr gerecht wird.<sup>1</sup> Folglich findet man auch in Gantenbein einige Hinweise auf das Zeitgeschehen und kritische Beobachtungen, die sich gegen Konventionen und falsche Moralität richten.<sup>2</sup> Zum Zweck einer Diskussion über die sozialkritischen Elemente in Frischs Romanen sind jedoch Stiller und Homo faber ergiebiger.

Die Richtung von Frischs Gesellschaftskritik ist vielfältig. Ein ganzes Spektrum sozialer, moralischer und ethischer Werte wird vom Autor untersucht, als hohl empfunden und aufs Kreuz gelegt. Nicht zuletzt steht die Kritik an der eigenen Heimat, der Schweiz, die als Modell dient, die Schwächen der kapitalistischen, westlichen Kultur aufzuzeigen. So gewinnt die Kritik an der Schweiz bei genauerem Hinsehen Allgemeingültigkeit. Ehe der Versuch unternommen wird, das soziale Engagement des Dichters näher zu bestimmen, sollen einige kritische Äusserungen Frischs aus den Romanen näher untersucht werden.

Die Schweizer vertragen keine Kritik, sagt Stiller. Wenn man die Schweiz nicht einfach lobt, hat man von

vornherein unrecht. Sie halten sich für die Einzigen, die Gerechtigkeit verstehen und bilden sich ein, Freiheit zu besitzen (WA III, S.374). Dabei ist diese Freiheit im Grunde illusorisch, denn:

In der Tat, wer kann es sich denn leisten, Frau und Kinder zu haben, eine Familie mit Zubehör, wie es sich gehört, und zugleich eine freie Meinung nicht bloss in Nebensachen? Dazu braucht es Geld, so viel Geld, dass einer keine Aufträge braucht und keine Kunden und kein Wohlwollen der Gesellschaft. Wer aber soviel Geld beisammen hat, dass er sich wirklich die freie Meinung leisten könnte, ist ohnehin mit den herrschenden Verhältnissen meistens einverstanden (WA III, S.545).

In Wirklichkeit, meint Stiller, gibt es nur relative Grade der Unfreiheit. Am meisten verübelt er den Schweizern ihr Gefühl der Selbstgefälligkeit und Selbstgerechtigkeit. Ein Stellvertreter dieser bornierten Einstellung ist sein humorloser hölzerner Verteidiger Bohnenblust, und es ist in Gesprächen mit diesem, wo die Kritik an der Schweiz hauptsächlich zur Sprache kommt. Die Schweizer, führt Stiller aus, wagen es nicht, ihre Institutionen und Traditionen einer kritischen Untersuchung zu unterziehen. Das Wort Vaterlandsliebe dient ihnen als Vorwand, keinen Tadel zu dulden. Stiller hält dies für grösste Verlogenheit. Er glaubt auch, dass die Schweizer dem Faschismus ursprünglich freundlich gesonnen waren, allerdings ihre Haltung änderten, als sich die wirtschaftliche Lage ihres Landes durch den

Krieg verschlechterte und die Aussichten Deutschlands, den Krieg zu gewinnen, immer fragwürdiger wurden. Folglich herrscht nicht nur in Amerika, sondern auch in der Schweiz das Geld (WA III, S.545-546).<sup>3</sup>

Stiller empfindet in der Atmosphäre der Schweiz etwas Lebloses, Geistloses, einen Mangel an "Grösse," der "Mässigung" genannt wird. In einem Gespräch mit Sturzenegger lobt er die Qualität der Bauten und gebraucht dabei Epitheta wie: sicher, schmuck, seriös, makellos, gewissenhaft, gründlich, gepflegt usw., da ihm jegliche echte Begeisterung fehlt. Ihn stört der Kompromiss, sich stets mit weniger als dem Vollkommenen abzufinden, was immer zu einer geistigen Apathie führt: "Verzicht auf das Wagnis, einmal zur Gewöhnung geworden, bedeutet im geistigen Bezirk ja immer den Tod" (WA III, S.593). Um zum Beispiel die Tradition zu erhalten, wird die Eisenbetonstruktur mit Sandstein getarnt--aber was entsteht, ist eine Kulisse anstelle einer neuen Stadt. Es handelt sich um falsche Tradition, ein "Heimweh nach Vorgestern," ein sinnloses In-der-Vergangenheit-Verharren, wenn die Zukunft doch unvermeidlich ist (WA III, S.593).

Mit dem Satz: "Zürich könnte ein reizendes Städtchen sein" (WA III, S.429) beginnt die Beschreibung eines Kautionsnachmittags mit Julika. Der Satz wirkt überraschend durch den Gebrauch des Konjunktivs. Es folgt dann eine Aufzählung positiver Aussagen, doch der Leser ist bereits voreingenommen und erwartet den logisch negativen Schluss des Satzes; "könnte," aber warum ist es nicht? Stiller lobt die entzückende geographische Lage, das Kurorthafte

trotz des Geschäftsverkehrs. Er erzählt, dass hier die besten Konzerte, Ausstellungen und Theateraufführungen stattfinden und dass Zürich Treffpunkt vieler Kongresse sei. Langweilig ist die Stadt nicht--und trotzdem ist sie provinziell, meint Stiller, weil sie geschichtslos ist. Die Stadt habe etwas Erstarretes an sich. Ein Ausländer mag sie bewundern, aber er sieht sie wie eine Ansichtskarte, ein Bild, das die Schweizer von sich selbst gemacht haben. Stiller beobachtet den Gang der Schweizer, den er hässlich findet; er ist nicht wie "der Gang freier selbstbewusster Menschen," und selbst ihr Gesichtsausdruck spiegelt Angst vor dem Leben, vor der Veränderung wider (WA III, S.546-548). Die wahre Freiheit eines Volkes bestehe darin, flexibel zu sein und zeige sich in der Bereitschaft, die Gesetze und Einrichtungen im Schritt der Zeit zu ändern.

Im scharfen Kontrast zum Schweizer geht der Amerikaner davon aus, dass alles möglich ist; folglich ist er optimistisch, progressiv und verherrlicht technische Errenschaften und materiellen Erfolg. Bemerkenswert ist, dass Max Lerner den Amerikaner als einen "homo faber" bezeichnet, einen technischen Mann, den guter Nutzen und Zweck einer Sache weniger interessiere, als der Prozess des Machens, das wie steht vor dem was.<sup>4</sup> Das höchste Glück wird im Geniessen, im Konsum gesucht. So konsumiert man Sportveranstaltungen, Schauspiele, Bücher, Ausflüge usw. Im menschlichen Umgang ist wenig Liebe oder Hass, die Beziehungen zueinander sind automatisch, d.h. entfremdet. Allzuoft ist der einzelne für den anderen eine Ware, zu der man sich nett verhält, da sie sich einmal als nützlich erweisen könnte.

Dieses unpersönliche Verhältnis der Menschen, welches allerdings keineswegs unfreundlich ist, beschreibt Sibylle, als sie Stiller von ihrem Aufenthalt in New York erzählt. Anfangs erschien ihr der Umgang mit Amerikanern leicht und angenehm. Das freie, offene Verhalten gefiel ihr; Freunde schienen ihr zuzufliegen, man war kameradschaftlich nett. Doch nach kurzer Zeit entdeckt sie, dass die Beziehungen stets an der Oberfläche bleiben, und sie sehnt sich nach einer engeren vertrauteren Beziehung. Das Fehlen an menschlicher Nähe führt sie zurück auf eine Gesellschaft, in der die Menschen ihre Probleme zum Psychiater tragen, "Gara-gisten für Innenleben," anstatt Freunde damit zu belasten (WA III, S.660).

An einer anderen Stelle wird die sterile Atmosphäre der Arbeit und des Arbeitsplatzes beschrieben und die Einsamkeit inmitten Menschenmenge. In diesen Räumen mit künstlicher Beleuchtung und Klimaanlage weiss man nicht, ob es regnet oder sonnig ist, oder was überhaupt draussen vorgeht. Daher bemüht man sich, sobald es finanziell möglich ist, eine Wohnung zu finden mit einem "bisschen Grün," einem Dachgarten oder wenigstens einem Baum vor der Tür (WA III, 655). Unter vielen Menschen fühlt man sich oft am einsamsten, "... eine Zeit fast klösterlicher Einsamkeit." "New York, damals hätte ich allein sein können wie auf dem Mond" (WA III, S.685). Diese Einsamkeit wird so unerträglich, dass selbst die Stimme des Radioansagers willkommen ist, sogar wenn es sich um Reklamen für Seife und Hundefutter handelt. Viele scheinen diese Einsamkeit zu fühlen. Während eines Sonntagsausflugs sieht Stiller einen Mann beim

Fischen, der ihn schnell anspricht und plaudert, "um ja nicht allein zu sein" (WA III, S.531).

Das Motiv der Einsamkeit, der Mangel an Mitgefühl verbunden mit der Angst engagiert zu sein, wird von Frisch noch deutlicher seziert in einem Abschnitt, der die Bowery in Manhattan beschreibt: das "Gefilde der Verlorenen, der Besoffenen, der Gescheiterten" (WA III, S.526). Es stinkt nach Fusel, nach Petrol, nach ungewaschenen Füßen. Oben dröhnt die Hochbahn. Die Beschreibung des Geruchs, der dissonanten Töne, des Vorbeifahrens der Bahnen und Autos erhöhen das Gefühl einer beinahe physisch fühlbaren Verlassenheit. Ein Betrunkener fällt um und kann nicht hochkommen. Menschen gehen vorbei, doch niemand hilft. Die Rechtfertigung dafür ist der mögliche Verdruss mit den Behörden, den man sich schliesslich nicht leisten kann (WA III, S.527ff.).

In einer amüsanten Skizze, in der mit Ironie nicht gespärt wird, beschreibt Frisch einen anderen Aspekt des amerikanischen Grosstadtlesens: den wöchentlichen Sonntags-exodus aus Manhattan zum Picknick. Auf breiten Highways bewegen sich in Dreierreihen Automobile, aus der Glut der Stadt. Doch ist man mitten in diesem rollenden Band gefangen. Die Ironie zeigt sich darin, dass man die Natur sucht, die oftmals an beiden Seiten der Strassen zu finden ist, "eine Augenweide," jedoch unerreichbar. Endlich kommt man zum Picknick Camp, wo wieder alles durchorganisiert ist, bis ins letzte Detail. Man zahlt Eintritt, findet einen See, einen Wald mit Esstischen, Feuerstellen, Abfallkörben, Trinkbrunnen, sowohl wie ein Haus mit Erfrischungen.

Jedoch die wirkliche Natur zu sehen ist schwer, denn es fehlen Fusspfade, --als ob ein Amerikaner Teil seines Automobiles wäre. Sogar ein Liebespaar sitzt im Auto, um die Aussicht auf einen See zu geniessen. In einem anderen Wagen sitzt eine Frau und liest einen Magazinartikel 'How to enjoy life'. Alles ist synthetisch, ohne Spontanität und führt den Leser zu der Frage, ob dies der Preis der Zivilisation sei. Die Episode wird ganz sachlich erzählt; die Ironie ist in ihrer subtilen Art treffsicher, obwohl das Paradoxe der Situation nur vage sichtbar wird (WA III, S.529-531).

Wie schildert Frisch New York? In Homo faber werden die Wolkenkratzer mit Grabsteinen verglichen--völlig leblos (WA IV, S.162). In Stiller übt der Stadtteil Manhattan einen eigenartigen Charme aus. Der Staatsanwalt, Rolf, gibt eine visuelle Beschreibung der Stadt während eines Sonnenuntergangs, beobachtet von hoch oben in der "Rainbow Bar." Die Strassen, Häuser und der Verkehr werden mit Worten beschrieben, die verwirrende Expansionen ausdrücken, wie "flimmernde Perlenschnüre," "Knäuel von Licht," "unabsehbares Beet von elektrischen Blumen." Metaphern wie z.B. "Labyrinth aus quadratischen Finsternissen und gleissenden Kanälen," dazwischen "schwarz ragen die Wolkenkratzer ringsum, senkrecht, jedoch von der Perspektive auseinandergespreizt wie ein Bund aus Kristallen," strahlen eine Atmosphäre synthetischer plastischer Künstlichkeit aus. Es ist eine Beschreibung und Umschreibung von Sinneseindrücken, realistisch, dreidimensional, ohne subjektive Wertung, die in Homo faber hinzugefügt werden wird. Bei Nacht reduziert

sich das Bild auf hell und dunkel und wird dadurch flacher, zweidimensional. Es bleibt nur ein Meer von Lichtern, welches über dem Dunst der Stadt schwebt. Rolf versucht, seine Empfindungen wiederzugeben und prägt überraschende Gleichnisse zwischen Natur und Technik: "Girlanden der Brücken," "Sintflut von Neon-Limonade, von Süßigkeit, von Kitsch, der ins Grandiose übergeht ... Firlefanz und Vision," "eine feenhaft Schönheit, ein Kaleidoskop aus Kindertagen." Die hier zum Ausdruck kommende Ambivalenz gegenüber dem Gesehenen wird betont durch Sätze, die durch die Konjunktion aber eingeschränkt sind oder auch durch Antithesen. So liest man: "ein Mosaik aus bunten Scherben, aber bewegt, dabei leblos und kalt," sinnlich und leblos zugleich, geistig und albern und gewaltig. Zwischen den Zeilen steht die unausgesprochene Frage: Ist all diese Schönheit nur Schein? Um jedoch Amerika gerecht zu werden, muss man es "mit Augen, nicht bloss mit Urteil sehen," der seelische Impact muss erlebt werden, um "betört, erschrocken, selig, hingerissen zu sein." So wirkt New York überwältigend, kalt und fremd und doch anziehend. Nochmals wird der Kontrast und die Zwiespältigkeit der Gefühle betont (WA III, S.661ff.).

Die Kritik an Amerika äussert sich in Homo faber heftiger und schärfer in einer Tirade gegen die ganze amerikanische Lebensform:

Was Amerika zu bieten hat: Komfort,  
die beste Installation der Welt, ready  
for use, die Welt als amerikanisiertes  
Vakuum, wo sie hinkommen, alles wird  
Highway, die Welt als Plakat-Wand zu

beiden Seiten, ihre Städte, die keine sind, Illumination, am andern Morgen sieht man die leeren Gerüste, Klimbim, infantil, Reklame für Optimismus als Neon-Tapete vor der Nacht und vor dem Tod (WA IV, S.176).

Sogar die amerikanische Diät wird angegriffen: "diese Bleichlinge, die nicht wissen, was Wein ist, diese Vitamin-Fresser, die kalten Tee trinken und Watte kauen und nicht wissen, was Brot ist, dieses Coca-Cola-Volk." Faber empört sich gegen alles: "ihre falsche Gesundheit, ihre obzöne Jugendlichkeit," "ihre Kosmetik noch an der Leiche" (WA IV, S.175,177).

Was jedoch bei dieser Kritik nicht übersehen werden darf--und oftmals übersehen wird--ist, dass die Amerika-Kritik in Homo faber ihre Schärfe dadurch gewinnt, weil sie gleichzeitig Selbstkritik ist. "The American way of life" war ja durchaus Fabers "way of life;" folglich ist der "Zorn auf Amerika" zum grössten Teil nach innen gerichtet und der Gefühlsausbruch endet mit dem Kommentar: "Mein Zorn auf mich selbst!" (WA IV, S.176). So lässt sich behaupten, dass Frischs eigene Meinung über Amerika in Homo faber weniger klar ersichtlich ist als in Stiller, wo seine Ambivalenz gegenüber Amerika deutlich wird.

Ein wesentlicher Aspekt der Kritik an Amerika betrifft das Problem der Schwarzen. In Stiller verknüpft Frisch die Rassenfrage mit dem Identitätsproblem, d.h. er zeigt die psychologischen Folgen der Diskriminierung, wie sie auf die Menschen einwirkt und ihr Verhalten beeinflusst. Doch schon im Tagebuch 1946-1949 erzählt Frisch von einer Begebenheit, in der ein weisser amerikanischer Major sich weigert, im

gleichen Abteil mit einem Schwarzen zu schlafen, der wie er die amerikanische Uniform trägt. Er schildert das "schadenfrohe Grinsen" eines deutschen Schaffners, der dafür sorgen soll, dass der Schwarze anderswo unterkommt. Zu diesem Bericht fügt Frisch nur die lakonische Bemerkung hinzu: "Die Weltgeschichte ist noch immer nicht zu Ende." (WA II, S.535). Einige Jahre später, nach seinem Besuch in Amerika, berichtet er in der Zeitschrift Atlantis von der willkürlichen Diskriminierung gegen die Schwarzen, die zwar nicht gesetzmässig, aber trotzdem praktiziert wird. So geschieht es, dass einem Schwarzen in einem leeren Hotel gesagt wird, es gäbe keinen Platz. Dies zeigt:

... den Hohn der papiernen Gleichberechtigung, die Fassade von Demokratie, die Heuchelei, dass man nicht zugibt, was man tatsächlich macht, und nicht macht, was man doch wieder als Ideal verherrlicht, der Witz, dass in einem Land, das die freiheitlichste Verfassung der Welt hat, jeder Hotelier auch wieder die seltsame Freiheit hat, eben diese Verfassung aufzuheben.<sup>5</sup>

Auf die Unterdrückung der Schwarzen in Amerika wird im Roman Stiller zwar hingedeutet, aber sie wird nicht direkt dargestellt; im Vordergrund steht die Auswirkung der Problematik. Eine Negerhochzeit wird beschrieben: Männer in schwarzen Anzügen, Frauen in farbigen, mit Blumen bedeckten Abendkleidern. Frisch wählt den treffenden Ausdruck "farbig wie ein Papagei" und erweckt dabei das Gefühl der grellen Farben, sowohl als auch des Nachahmens des Papageis, denn das ganze Fest ist eine Nachahmung der Kultur des weissen Mittelstandes. Haus und Garten müssen zum Zweck des Festes peinlich

sauber sein. Die Gäste benehmen sich steif und gezwungen. Frauen mit geglätteten Haaren und dicken Schichten weissen Puders weisen auf Bemühungen hin, "weisse Kleinbürgerlichkeit" zu kopieren (WA III, S.538-539).

In Rückblick auf die sozial-politischen Ereignisse in den U.S.A. während der letzten zwanzig Jahre sind Frischs Beobachtungen geradezu prophetisch. Er sah voraus, dass die Schwarzen sich nicht länger mit ihrem Rang als zweitklassige Bürger begnügen werden, dass sie ihre Gleichberechtigung, die in der Verfassung garantiert ist, verlangen werden. Vor allem jedoch sieht er voraus, dass sie die Gleichberechtigung im Bewusstwerden ihrer Individualität anstreben werden, mit der Erkenntnis black is beautiful.<sup>6</sup>

Max Frisch ist Weltbürger, als solcher befasst sich seine Gesellschaftskritik, nicht nur mit lokalen, sondern mit globalen Problemen. Gemeinsam ist der Kritik an der Schweiz und an Amerika, dass sie sich grundsätzlich gegen eine Gesellschaftsordnung richtet, in der die Demokratie oftmals eine Fassade ist hinter der sich business as usual abspielt. Seine Kritik gilt daher mehr oder weniger für die westliche kapitalistische Gesellschaft überhaupt.

Nach Erich Fromm ist der Unterschied zwischen der schweizerischen (d.h. europäischen) und amerikanischen Gesellschaftsstruktur hauptsächlich derjenige zwischen älteren und neueren Phasen des Kapitalismus. In Europa gibt es noch Überreste der feudalen Formen wie Standesunterschiede, die in den U.S.A. eine weniger wichtige Rolle spielen. Die noch nicht gänzlich überwundene feudale Tradition weist jedoch, neben offenbaren negativen Einstellungen auch gewisse

humane Eigenschaften auf, die im Vergleich mit spätkapitalistischen Erscheinungsformen immerhin attraktiv sind. So ist z.B. der Prozess der Verdinglichung in Europa weniger stark entwickelt. Amerika ist aber das Modell, das die europäische Entwicklung anstrebt; folglich ist die europäische Kritik, Kritik im Namen einer Vergangenheit, die in Europa selbst im Schwund begriffen ist.<sup>7</sup>

Obwohl die moderne Industriegesellschaft den Menschen von Bindungen und Beschränkungen früherer Wirtschaftssysteme befreit hat, bezahlen wir dafür den Preis einer ständig wachsenden Entfremdung. Frisch schreibt schon im Frühwerk Bin oder die Reise nach Peking: "Wir hatten Zeit! Ich weiss nicht, wer sie uns genommen hat. Ich weiss nicht, wessen Sklaven wir sind. Wir leben wie die Ameisen drüben im Abendland."<sup>8</sup> Die heutige Soziologie befasst sich ebenfalls mit der Frage, wie wir leben und wessen Sklaven wir sind. Sie hat den marxistischen Begriff der Entfremdung, der sich ausschliesslich auf das Verhältnis des Individuums zu seiner Arbeit und den Erzeugnissen seiner Arbeit bezieht, erweitert. Es ist bemerkenswert, dass sie dieselben Manifestationen der Entfremdung feststellen, die auch Frisch beobachtet hat. Besonders aufschlussreich sind die Entfremdungstheorien von Mills, Fromm und Markuse, da ähnliche Gedanken ins Dichterische umgesetzt, in Frischs Werk anklingen.

Für den amerikanischen Soziologen C. Wright Mills wurzelt die Entfremdung in der Diskrepanz zwischen den gesellschaftlichen Idealen und der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Genauer gesagt: Entfremdung wird hervorgerufen wenn

Übereinstimmung fehlt zwischen den gesellschaftlichen Werten, die erlernt und propagiert werden und im Menschen Aspirationen erwecken, die dann jedoch von der Gesellschaft verhindert werden. Aus einer solchen Begründung folgt, dass es auch in anderen Gesellschaftsordnungen Entfremdung gibt, z.B. in einer sozialistischen, insofern die Ideale der Gesellschaft nicht in die Praxis umgesetzt werden.<sup>9</sup>

Ein prototypisches Beispiel für Mills' Auslegung ist die Lage der Schwarzen in Amerika, die--wie Frisch genau beschreibt--die Diskrepanz zwischen dem was gilt und dem was gelten könnte und sollte, ständig erleben. Mills und Fromm stimmen überein, dass die unpersönlichen, zwischenmenschlichen Beziehungen auf eine Gesellschaftsordnung zurückzuführen sind, die darauf hintendiert, alles zur Ware zu machen. In einer Ökonomie, die davon ausgeht, dass mit richtigen Methoden, Reklame usw. alles verkauft werden kann, haben Angestellte gelernt, ihre Persönlichkeit zu verkaufen, und die "angenehme Persönlichkeit" des Verkäufers ist wichtiger als die Ware selbst. So wird die Persönlichkeit zu einem Instrument für einen bestimmten Zweck--nämlich den Verkauf. Da auch der Kunde die kommerzialisierte Persönlichkeit des Verkäufers durchschaut, entwickelt sich eine Beziehung, indem einer dem anderen etwas vormacht.

So werden die Menschen von einander entfremdet, weil jeder heimlich versucht, den anderen als Werkzeug zu benutzen. Und eines Tages schliesst sich dann der Kreis: man macht aus sich selbst ein Werkzeug und entfremdet sich von sich selbst.<sup>10</sup>

Mills stellt die Hypothese auf, dass die quasi-persönlichen Beziehungen zwischen Verkäufer und Kunden zu einem allgemeinen Misstrauen in den menschlichen Beziehungen führen. Man befürchtet, dass hinter dem wahren Interesse einer anderen Person, selbst in einer rein privaten Sphäre, sich der Wunsch verbirgt, ihn auszubeuten.<sup>11</sup>

In seinem Buch Der eindimensionale Mensch weist Herbert Marcuse auf einen weiteren Faktor hin, der zur gesellschaftlichen Entfremdung beiträgt.<sup>12</sup> Er führt aus, dass die Sozialstruktur der westlichen Gesellschaft die Menschen manipuliert. Die meisten von ihnen--ausgenommen die Minoritäten--finden das Leben nicht mehr unerträglich. Das liegt daran, dass ein hohes Konsumniveau die Menschen für andere Mängel entschädigt hat. Der Massenkonsum verlangt jedoch eine Konformität der Werte, die wiederum durch Massenmedien gefördert werden. Ein Teufelskreis entsteht, da die Befriedigung der Bedürfnisse durch Massenprodukte, die Richtigkeit der Werte zu bestätigen scheint. So findet auch Marcuse, dass die Redefreiheit fragwürdig ist, da die Menschen im "Zeitalter der Reproduktion"--um mit Frisch zu sprechen--einer ständigen Indoktrination unterworfen sind. Ihre Denkprozesse werden eindimensional, d.h. das Individuum wird verhindert, andere Dimensionen wahrzunehmen. Daraus ergibt sich ein falsches Bewusstsein, welches der kritischen Analyse gegenüber immun ist. In diesem Sinne sagt Stiller: "Die Schweizer vertragen keine Kritik." Marcuse zieht den Schluss, dass der eindimensionale Mensch in einer Gesellschaft lebt, die viele seiner Bedürfnisse befriedigt und die es gelernt hat, den Menschen zu manipulieren,

anstatt Gewalt anzuwenden. Der hohe Lebensstandard entschädigt sie für ihre Knechtschaft; folglich besteht kein Grund zu protestieren. Diesbezüglich sagt Stiller, die Schweiz ist "ein humanes Gefängnis, man kann nichts dagegen sagen, und darin liegt die Gemeinheit. Keine Spinnweben, kein Schimmel an den Wänden, nichts, was die Empörung rechtfertigen würde! Es gibt Kerker, die gestürmt werden, wenn das Volk davon hört; hier gibt es nichts zu stürmen" (WA III, S.368).

Die Gesellschaft hat mit Hilfe der Kommunikationsmittel eine geistige Anpassung hervorgebracht, dass der Mensch weder neue Ideen, noch neue Bedürfnisse entwickeln kann, noch dazu fähig ist, aus dieser Situation auszubrechen. Zu diesem Punkt schreibt Stiller, das Bedenkliche ist, "dass die allermeisten Schweizer ausserstande sind, an einem geistigen Kompromiss überhaupt noch zu leiden. Sie helfen sich, indem sie das Bedürfnis nach Größe schlechterdings verpöbten" (WA III, S.594). Nach Herbert Marcuse ist der eindimensionale Mensch, der völlig entfremdete Mensch.

Die von Stiller und anderen Gestalten wahrgenommenen Entfremdungserscheinungen wurden im Bezugsrahmen der marxistisch begründeten Entfremdungstheorien von Fromm, Mills und Marcuse aufgezeigt; sie befassen sich mit Erscheinungen, die im Gesellschaftlichen wurzeln. Der Begriff Entfremdung ist jedoch vieldeutig und deckt sich gewöhnlich mit zwei vollkommen verschiedenen Erscheinungen: einerseits mit sozialen Prozessen, andererseits mit psychischen Zuständen.<sup>13</sup> Letztere spielen in den Theorien von Marx eine relativ weniger wichtige Rolle. Stattdessen nimmt der psychische

Zustand der Entfremdung, das Entfremdetsein, einen zentralen Platz in der empirisch orientierten Soziologie ein und beherrscht ebenfalls die Thematik der existentialistischen Literatur. Ihre Untersuchung befasst sich mit der Erfahrung des Individuums seiner eigenen Situation. Die Begriffe gesellschaftliche Entfremdung und psychische Entfremdung überschneiden sich jedoch oftmals. Daraus ergibt sich, dass man Frischs Werk mitunter in Verbindung mit der existentialistischen Literatur gebracht hat. Gewisse Themenkreise in Frischs Werk scheinen eine solche Verbindung zu gerechtfertigen. Fabers Desillusionierung mit dem technischen Zeitalter, Stillers Suche nach Selbstverwirklichung, Gedanken zum Thema Freiheit und Wahl und vor allem die Kierkegaardschen Zitate in Stiller werden als Belege für die existentialistische Thematik im Werk des Dichters angeführt.<sup>14</sup> Trotzdem erweist sich bei näherer Untersuchung, dass diese Thematik nie im Vordergrund steht. Hans Mayer hat als erster erkannt, dass für Frisch im Gegensatz zu Sartre, die Möglichkeit der freien Wahl im "Zeitalter der Reproduktion" äußerst fragwürdig geworden ist.<sup>15</sup> Sogar im Roman Stiller, in dem das existentialistische Element am stärksten hervortritt, gewinnt man den Eindruck, dass Frisch--wie sein Protagonist--auf philosophischem Gebiet an verschiedenen Türen klopft--die religiöse und die existentialistische--die ihm jedoch, wie auch Stiller, verschlossen bleiben.

Frischs Werk entzieht sich dem Versuch, es in ein spezifisches Denkschema einzuordnen. In Hinblick auf das Problem der Entfremdung im Gesamtwerk des Dichters lässt sich behaupten, dass die marxistisch orientierte Soziologie sich stärker in seinem Werk widerspiegelt als die Existenzphilosophie.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Vergleiche hierzu ebenfalls die Aufsätze und Reden, die sich mit sozialen Fragen befassen. Öffentlichkeit als Partner (Frankfurt: Suhrkamp, 1967), Suhrkamp 209.
- <sup>2</sup> WA V, S.23, 34, 35, 86, 120.
- <sup>3</sup> In Dienstbüchlein und Wilhelm Tell für die Schule wird die Schweiz noch einmal einer Kritik unterzogen. Besonders interessant ist die rückblickende Kritik in Dienstbüchlein, WA VI.
- <sup>4</sup> Max Lerner, America as a Civilization (New York: Simon & Schuster, 1957), S.63.
- <sup>5</sup> WA III, S.253.
- <sup>6</sup> Marian E. Musgrave, "The Evolution of the Black Characters in the Works of Max Frisch." Monatshefte, Vol. 66, No.2, 1974, missversteht Frisch völlig, wenn sie von Frischs "ambivalenten" Verhältnis zu den Schwarzen schreibt. Das wird besonders deutlich in ihren Kommentaren zu Frischs Tagebuch 1966-1971. Musgrave schreibt:

He seems completely unaware of his arrogance when he agrees with a "lady" who at a party in Zürich said of Blacks, "Kaum gibt man ihnen den kleinen Finger, wollen sie die ganze Hand." For Frisch Dr. King is an example: "Auch Martin Luther King, scheint es, wollte zuviel, als er sich, statt in Atlanta zu predigen, einmischte in das Problem der nördlichen Gettos ..."

Musgrave zitiert Frisch richtig, übersieht allerdings Frischs starke Ironie, die hier--ohne Zweifel-- auf Seiten der Schwarzen laut wird.

- 7 Erich Fromm, The Sane Society (New York: Rinehart Co., 1955), S.103 ff.
- 8 WA I, S.640.
- 9 C. Wright Mills, White Collar (New York: Oxford University Press, 1951), S.182.
- 10 Ibid., S.188.
- 11 Mills beschreibt den Prozess der Verdinglichung, der ursprünglich von Marx entwickelt wurde.
- 12 Herbert Marcuse, One Dimensional Man (Boston: Beacon Press, 1966).
- 13 Israel, S.23,24.
- 14 Vgl. dazu W. G. Cunliffe und Adelheid Weise u.a.
- 15 Mayer, S.32.

I, a stranger and afraid  
In a world I never made.

### SCHLUSSWORT

Im Mittelpunkt von Frischs Werk steht der Mensch des zwanzigsten Jahrhunderts, der seinen festen Halt verloren hat und an einem tiefwurzelnden Gefühl der Entfremdung leidet, die sich auf seine Tätigkeit, sein Verhältnis zu seinen Mitmenschen und zu sich selbst bezieht. Das oben angeführte Zitat A. E. Housmans charakterisiert die seelische Lage der Protagonisten Frischs treffend. Das gilt auch für den äußerlich selbstsicheren Walter Faber, der seine Probleme hinter einer Maske intellektueller Überlegenheit zu verbergen versucht.

Frisch zeigt, dass die menschliche Entfremdung psychologische Ursachen hat und von metaphysischer Angst durchsetzt ist. In einem Zeitalter, wo Glaube und Sinngebung des Daseins fehlen, ist der geworfene Mensch auf sich allein gestellt. Er gewinnt damit eine neue Freiheit, deren Kehrseite darin liegt, dass er jetzt ausschliesslich für sich, für seine Mitmenschen und seine Lebenserfüllung verantwortlich wird. Die fehlenden religiösen Grundlagen steigern ebenfalls das Verlangen nach Selbstverwirklichung und Selbsterfüllung in dieser Welt, denn "ewig sein" bedeutet "gewesen sein."

Frisch befasst sich mit der Bewusstseinslage des Menschen, die sich grundsätzlich von derjenigen früherer

Generationen unterscheidet. Dazu bemerkt der Staatsanwalt in Stiller:

Unser Bewusstsein hat sich im Laufe einiger Jahrhunderte sehr verändert, unser Gefühlsleben sehr viel weniger. Daher eine Diskrepanz zwischen unserem intellektuellen und unserem emotionalen Niveau.... Es gibt zwei Auswege, die zu nichts führen; wir töten unsere primitiven und also unwürdigen Gefühle ab, soweit als möglich, auf die Gefahr hin, dass dadurch das Gefühlsleben überhaupt abgetötet wird, oder wir geben unseren unwürdigen Gefühlen einfach einen anderen Namen. Wir lügen sie um. Wir etikettieren sie nach dem Wunsch unseres Bewusstseins.... nur kommt man damit nicht zum Leben, sondern unweigerlich in die Selbstentfremdung (WA III, S.668).

Er fügt hinzu, dass er sich "ohne die Gewissheit von einer höheren Instanz ausserhalb menschlicher Deutung" keine Lösung zu diesen Problemen vorstellen kann (WA III, S.670). Faber ist im Werke Frischs das Musterbeispiel eines Menschen, der--indem er sich seiner unwürdigen Gefühle zu entledigen sucht--sein Gefühlsleben beinahe völlig abtötet, während Stiller und der Erzähler in Gantenbein ihr existentielles Unbehagen hinter verschiedenen Rollen und Masken zu verbergen versuchen.

Frisch setzt sich mit den spezifischen Faktoren und Einflüssen auseinander, die zum Entfremdungsprozess beitragen. Zwei Konstanten, die sich herauskristallisieren, sind gesellschaftliche Bedingtheit und zeitliche Begrenztheit des Lebens. Die gesellschaftliche Bedingtheit--von

Marx erkannt--führt zur Rollenproblematik, die sich in Frischs Werk im Bildnismotiv niederschlägt. Die falschen Bildnisse wirken der Selbstentfaltung des Menschen entgegen und zwingen ihn in ein Verhalten, das sich oftmals nicht mit seinem Wesen vereinbart. Dieses Motiv überwiegt im Frühwerk des Dichters. Es spielt eine wichtige Rolle in den Stücken der Nachkriegszeit, erscheint in allen Romanen, Erzählungen und Tagebüchern und wird in den Werken Stiller und Andorra zum Hauptthema.

Das Problem der zeitlichen Begrenztheit--oder um einen von Frisch geprägten Neologismus anzuwenden--unser Bewusstsein der "Vergängnis" führt zur existentiellen Angst, die in Frischs Werk im Wiederholungsmotiv zum Ausdruck kommt. Der Einfluss Kierkegaards ist evident. Das Motiv beherrscht bereits den Roman Die Schwierigen. Es zieht sich durch das Gesamtwerk und nimmt in Triptychon geradezu metaphysische Dimensionen an. Die Bedeutung des Motivs im Spätwerk Frischs wird ebenfalls in seiner bisher letzten Erzählung Der Mensch erscheint im Holozän bestätigt.<sup>1</sup> Es ist bemerkenswert, dass Frisch zu einer Gestaltung der Wiederholungsproblematik zurückkehrt, die in Erzählhaltung, Sprache, Stimmung und Leitgedanken an sein Frühwerk Die Schwierigen erinnert. Der persönliche Verfall eines einsamen, alten Mannes wird auf dem Hintergrund einer drohenden Naturkatastrophe dargestellt, und der Schlüsselsatz: "Alles wiederholt sich, nichts kehrt uns wieder" wird noch einmal zum tragenden Element der Handlung.

Frisch hebt hervor, dass die negativen Konsequenzen der falschen Bildnisse und der unvermeidlichen Wiederholung

sich im "Zeitalter der Reproduktion" verstärken, denn indem sich das "Erleben aus erster Hand" reduziert, vergrößert sich die Entfremdung.

Frisch bevorzugt für die entscheidenden Spannungen in der Persönlichkeit intellektuelle, sensible Künstlertypen, und obwohl im Zentrum der Romane immer eine Beziehung zwischen Mann und Frau zu finden ist, nehmen die weiblichen Gestalten nur selten Kontur an. Sie dienen vorwiegend der Erhellung von Problemen, die von Männern durchlebt werden. In der Auseinandersetzung mit diesen Problemen geht es Frisch darum, den Verlauf der Konflikte darzustellen, ohne jedoch mit endgültigen Lösungen aufzuwarten. Lösungsversuche, soweit sie überhaupt in Betracht gezogen werden, erscheinen fragwürdig.

Das Problem der Entfremdung ist zum grossen und oft behandelten Thema der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts geworden. Frischs Beitrag zu diesem Thema liegt in der Verknüpfung der Motive "Abbild" und "Wiederholung" mit dem "Zeitalter der Reproduktion"--ein Problemkreis für dessen Gestaltung er erzähltechnische Mittel anwendet, die das Thema der Entfremdung strukturell komplementieren. Damit kommt ihm im Rahmen der modernen Entfremdungsproblematik eine Sonderstellung zu.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Max Frisch, Der Mensch erscheint im Holozän (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1979).

## BIBLIOGRAPHIE

## I. Primärliteratur

Max Frisch: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge  
werkausgabe edition suhrkamp.  
 Frankfurt: 1976.

Triptychon.

Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1978.

Der Mensch erscheint im Holozän.

Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1979.

## II. Sekundärliteratur

## A. Zu Max Frisch

## 1. Sammelbände

- a) Beckermann, Thomas, Hrsg. Über Max Frisch. edition  
 suhrkamp 404. Frankfurt: Suhrkamp, 1971.

Darin:

Dürrenmatt, Friedrich. "Stiller Roman von Max Frisch.  
 Fragment einer Kritik."

Heissenbüttel, Helmut. "Max Frisch oder die Kunst des  
 Schreibens in dieser Zeit."

Mayer, Hans. "Anmerkungen zu Stiller."

- b) Schau, Albrecht, Hrsg. Max Frisch - Beiträge zu einer  
Wirkungsgeschichte. Materialien zur Deutschen Literatur 2.  
 Freiburg: Becksmann, 1971.

Darin:

Staiger, Emil. "Stiller. Zu dem neuen Roman von Max  
 Frisch."

- c) Schmitz, Walter, Hrsg. Über Max Frisch II. edition suhrkamp 852. Frankfurt: Suhrkamp, 1976.

Darin:

Bradley, Brigitte L. "Max Frischs Biografie: Ein Spiel."

Cunliffe, W.G. "Existentialistische Elemente in Frischs Werken."

Franz, Hertha. "Der Intellektuelle in Max Frischs Don Juan und Homo faber."

Mayer, Hans. "Mögliche Ansichten über Herrn Gantenbein."

Reich-Ranicki, Marcel. "Plädoyer für Max Frisch."

## 2. Darstellungen

Bänziger, Hans. Frisch und Dürrenmatt. Bern: Francke Verlag, 1962.

Biedermann, Marianne. Das politische Theater von Max Frisch. Theater unserer Zeit 13. Lampertheim: Schäuble, 1974.

Bienek, Horst. Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München: DTV 291, 1969.

Braun, Karlheinz. Die epische Technik in Max Frischs Roman "Stiller". Diss. Goetheuniversität. Frankfurt: 1959.

Butler, Michael. The Novels of Max Frisch. London: Oswald Wolff Ltd., 1976.

Emmel, Hildegard. Das Gericht in der deutschen Literatur des 20ten Jahrhunderts. Bern: Francke Verlag, 1963.

Geissler, Rolf. Möglichkeiten des modernen deutschen Romans. Frankfurt: Moritz Diesterweg Verlag, 1965.

Geulen, Hans. Max Frischs "Homo faber". Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1965.

Hanhart, Tildy. Max Frisch: Zufall, Rolle und literarische Form. Kronberg: Scriptor, 1976.

Heidenreich, Sybille. Max Frisch Mein Name sei Gantenbein, Montauk, Stiller. Analysen und Reflexionen, Bd. 15. Hollfeld, Obfr.: R.Joachim Beyer Verlag, 1976.

Jurgensen, Manfred. Max Frisch, Die Romane. Bern: Francke Verlag, 1974.

Kieser, Rolf. Max Frisch. Das literarische Tagebuch. Frauenfeld: Huber Verlag, 1975.

----- . "An Interview with Max Frisch." Contemporary Literature 13, H. 1, 1972, S. 1-14.

Musgrave, Marian E. "The Evolution of the Black Character in the Works of Max Frisch." Monatshefte 66, 1974, S.117-132.

Pongs, Hermann. Romanschaffen im Umbruch der Zeit. Tübingen: Verlag der deutschen Hochschullehrer, 1963.

Reich-Ranicki, Marcel. Literatur in West und Ost. Reinbeck b. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1970.

Rosengarten, Walter. "Max Frisch," Schriftsteller der Gegenwart. Hrsg. Klaus Nonnemann. Freiburg im Breisgau: Walter Verlag A.G., 1963.

Stäuble, Eduard. Max Frisch. Ein schweizer Dichter der Gegenwart. Bodensee-Amriswil: Bodensee Verlag, 1960.

Steinmetz, Horst. Max Frisch: Tagebuch, Drama, Roman. Göttingen: Kleine Vandenhoeck Reihe 379, 1973.

Wintsch-Spiess, Monika. Zum Problem der Identität im Werk von Max Frisch. Zürich: Juris-Verlag, 1950.

Weise, Adelheid. Untersuchungen zur Dramatik und Struktur der Dramen von Max Frisch. Göttingen: Alfred Kümmerle Verlag, 1970.

Weisstein, Ulrich. Max Frisch. New York: Twayne Pub., 1967.

Zimmer, Dieter E. "Noch einmal anfangen können." Die Zeit, 22.Dez.1967.

## B. Allgemeine Literatur

- Benjamin, Walter. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. edition Suhrkamp 28. Frankfurt: Suhrkamp, 1963.
- Eisler, Rudolf. Wörterbuch der philosophischen Begriffe III. Berlin:
- Finkelstein, Sidney. Existentialism in American Literature. New York: International Publishers Co.Inc., 1967.
- Fromm, Erich. The Sane Society. New York: Rinehart Co., 1955.
- Heinemann, Fritz. Existenzphilosophie Lebendig oder Tot? Urban Bücher 10. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1963.
- Hofmannsthal, Hugo von. Gesammelte Werke III. Berlin: S. Fischer Verlag, 1934.
- Israel, Joachim. Der Begriff der Entfremdung. Reinbeck b. Hamburg: rde 359, 1972.
- Jens, Walter. Deutsche Literatur der Gegenwart. München: R. Piper & Co. Verlag, 1961.
- Kahler, Erich. "Untergang und Übergang der epischen Kunstform." Neue Rundschau, 1953, H.1.
- Kaufmann, Walter. Existentialism from Dostoevsky to Sartre. New York: The World Publishing Co., 1970.
- Kierkegaard, Sören. Entweder - Oder. München: DTV 6043, 1975.
- . Die Wiederholung Die Krise Werke II. Reinbeck b. Hamburg: Rowohlt Verlag, 1969.
- Kohlschmidt, Werner. Form und Innerlichkeit. Bern: Francke Verlag, 1955.
- Lerner, Max. America as a Civilization. New York: Simon & Schuster, 1957.
- Mann, Thomas. Dr. Faustus. Berlin: Fischer Verlag, 1947.
- Marcuse, Herbert. One Dimensional Man. Boston: Beacon Press, 1966.

Mills, C. Wright. White Collar. New York: Oxford University Press, 1951.

Philosophen Lexikon. Hrsg. Werner Ziegenfuss. Berlin: Walter De Gruyter & Co., 1949.

Schacht, Richard. Alienation. New York: Doubleday & Co. Inc., 1970.

Rehm, Walter. Kierkegaard und der Verführer. München: Hermann Rinn Verlag, 1949.

Diese Bibliographie enthält lediglich die in dieser Arbeit zitierten Werke.