
Die Problematik der Identitätsfindung im Werk Max Frischs

**Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde im
Fach
Deutsche Philologie
Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg
Germanistisches Seminar**

eingereicht bei

Prof. Dr. Gerhard Buhr

und

Prof. Dr. Dr. h.c. Dieter Borchmeyer

vorgelegt von

Nele Awad-Poppendiek

aus Heidelberg

Heidelberg, März 2010

Für meinen Vater
und für Ela

Vorbemerkung

Die vorliegende Forschungsarbeit entstand aus einem persönlichen Interesse sowohl am Werk von Max Frisch, das vor allem durch meine Magisterarbeit geweckt wurde, als auch an der spannenden und vielschichtigen Frage nach der menschlichen Identität. Die Darlegungen stellen den Versuch dar, diese Themenkomplexe miteinander in Verbindung zu bringen.

Mein Dank gilt insbesondere Herrn Professor Buhr, der mich mit großer Zugewandtheit und hilfreicher Kritik begleitet hat, Herrn Professor Borchmeyer für die Mühe, meine Arbeit fachlich zu begutachten, sowie Herrn Dr. vom Hofe, der mich anregte, mein Interesse an Max Frisch anhand einer Dissertation fortzuführen.

Die Möglichkeit der Literaturrecherche im Max-Frisch-Archiv in Zürich, noch unter der Leitung von Herrn Walter Obschlager, gewährte mir Einblick in sonst nur schwer zugängliches Forschungsmaterial und erleichterte mir die Arbeit.

Für die anregenden Ideen und den fachlichen Rat zu Beginn meiner Doktorarbeit danke ich meiner Mutter und ihrem Mann Professor Reuven Kritz.

Ganz besonders danken möchte ich meinem Vater, der mir während meines Studiums und insbesondere während der Promotionsphase eine große Unterstützung war, und ohne den an die Verwirklichung des Dissertationsprojekts gar nicht zu denken gewesen wäre.

Und Raffaella Wolf für die liebevolle Hilfe, die immer neue Motivation, zahlreiche Denkanstöße sowie die sorgfältige grammatikalisch-stilistische Korrektur.

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung	1
I Einleitung.....	7
I.1 Problemstellung	8
I.2 Methoden	12
I.3 Forschungsstand	13
I.4 Die Figurenkonfiguration im Werk.....	18
II „Mein Leben ist ein einziges Versäumnis!“ – Die Thematik des verfehlten Lebens als Konsequenz einer ästhetischen Lebenshaltung.....	25
II.1 Das Dilemma zwischen Dichterexistenz und existierendem Dichter	25
II.2 Die Dualität von Leben und Tod.....	28
II.3 Der Terminus ‚wirkliches Leben‘	30
II.4 Max Frisch und Sören Kierkegaard – Berührungspunkte	32
II.5 Die Kategorien versäumten Lebens bei Frisch unter besonderer Berücksichtigung Kierkegaards.....	39
<i>II.5.1 Selbstverhältnis.....</i>	<i>40</i>
<i>II.5.2 Erlebnisfähigkeit.....</i>	<i>47</i>
<i>II.5.3 Verhältnis zur Zeit</i>	<i>54</i>
<i>II.5.4 Entscheidungsfähigkeit.....</i>	<i>63</i>
II.6 Zwischenfazit.....	68
III „Welche Ungeheuerlichkeit, daß der Mensch allein nicht das Ganze ist!“ – Störungen im Ich-Du-Bezug der Protagonisten, exemplifiziert an der Beziehung zur Frau	71
III.1 Die Identitätsproblematik aus psychoanalytischer Sicht nach C.G. Jung.....	72
III.2 Die Beziehung der Protagonisten zur Frau	76
<i>III.2.1 Die ungelöste Mutterbindung.....</i>	<i>78</i>
<i>III.2.2 Die Partnerin als Mutterimago.....</i>	<i>80</i>
<i>III.2.3 Die Tendenz zur unerreichbaren Frau</i>	<i>83</i>
<i>III.2.4 Die männliche Sexualproblematik.....</i>	<i>86</i>

III.3	Die Frau als Material zur männlichen Selbstbespiegelung	89
III.4	Zwischenfazit	100
IV	„Triff einmal den Nagel, woran dein Bildnis hängt!“ – Bildnis und Rolle bei Frisch.....	103
IV.1	Frischs Bildnisbegriff unter Einbezug literatur- und bewusstseinsgeschichtlicher Bezüge	104
IV.2	Das Bildnis als Ursache und Garant des Rollenzwangs	112
IV.3	Der Umgang der Figuren mit Bildnis und Rolle	120
	<i>IV.3.1 Die Wirkung des Fremdbildes.....</i>	<i>120</i>
	<i>IV.3.1.1 Andorra.....</i>	<i>121</i>
	<i>IV.3.1.2 Blaubart.....</i>	<i>125</i>
	<i>IV.3.1.3 Als der Krieg zu Ende war.....</i>	<i>127</i>
	<i>IV.3.2 Der fixierte Selbstentwurf.....</i>	<i>129</i>
	<i>IV.3.2.1 Die Schwierigen oder J'adore ce qui me brûle.....</i>	<i>129</i>
	<i>IV.3.2.2 Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie.....</i>	<i>132</i>
	<i>IV.3.2.3 Homo faber.....</i>	<i>137</i>
	<i>IV.3.3 Die Flucht in die Rolle.....</i>	<i>146</i>
	<i>IV.3.3.1 Die große Wut des Philip Hotz.....</i>	<i>147</i>
	<i>IV.3.3.2 Stiller.....</i>	<i>148</i>
	<i>IV.3.4 Das Spiel mit den Varianten.....</i>	<i>159</i>
	<i>IV.3.4.1 Mein Name sei Gantenbein.....</i>	<i>161</i>
	<i>IV.3.4.2 Biografie: Ein Spiel.....</i>	<i>171</i>
IV.4	Bildnisverbot und Selbstbezug des Schriftstellers.....	175
IV.5	Zwischenfazit	182
V.	„Wir sind Emigranten geworden, ohne unsere Vaterländer zu verlassen“ – Identitätssuche in der Spannung zwischen Individualitätsanspruch und gesellschaftlichen Restriktionen... 185	
V.1	Max Frisch als Zeitgenosse	187
	<i>V.1.1 Ideologie.....</i>	<i>187</i>
	<i>V.1.2 Engagement.....</i>	<i>190</i>
V.2	Entindividualisierung – eine Erscheinung der modernen Gesellschaft	193
	<i>V.2.1 Entfremdung.....</i>	<i>194</i>
	<i>V.2.2 Reproduktion.....</i>	<i>199</i>
	<i>V.2.3 Entindividualisierung im intersubjektiven Bereich.....</i>	<i>202</i>
V.3	Das Dilemma zwischen Fremdheit in der Gesellschaft und Selbstentfremdung durch Anpassung	208
	<i>V.3.1 Die Sehnsucht nach der Freiheit.....</i>	<i>209</i>

V.3.2	<i>Künstlertum als gesellschaftlich geduldeter Protest</i>	212
V.3.3	<i>Widerstand und Ausbruch</i>	215
V.4	Zwischenfazit	224
VI	„Schreiben heißt, sich selber lesen“ – (Selbst-)Entfremdung und Selbstreflexion an und mit Sprache	227
VI.1	Entfremdung vom Ich und den Mitmenschen an und mit Sprache....	227
VI.2	Selbstreflexion durch Sprache	232
VI.3	Zwischenfazit	243
VII	Schlussbemerkungen	245
VII.1	Zusammenführung der Ergebnisse.....	245
VII.2	Fazit.....	257
	Verzeichnis der Titelabkürzungen	254
	Literaturverzeichnis	255

I Einleitung

„Es ist nicht die Zeit für Ich-Geschichten. Und doch vollzieht sich das menschliche Leben oder verfehlt sich am einzelnen Ich, nirgends sonst.“ (GB: V,68)¹ heißt es in einem Roman von Max Frisch. In diesem Sinn beschäftigt sich der schweizerische Schriftsteller in seinem literarischen Oeuvre in erster Linie mit dem Menschen als Individuum. So antwortet er einmal auf die Frage, was er für den eigentlichen Bereich der Literatur halte: „Die Domäne der Literatur? Fast wage ich zu sagen: das Private. [...] das Einzelwesen, das Ich, nicht mein Ich, aber ein Ich, die Person, die die Welt erfährt als Ich, die stirbt als Ich.“² Frisch sieht die Welt als Erfahrungsmuster, das sich am individuellen Menschen verwirklicht. So dominieren in seinen Bühnen- und Prosastücken, die die private Sphäre zum Inhalt haben,³ existentielle Problematiken des Individuums. Sie alle kreisen um ein Sinnzentrum, das den thematischen Mittelpunkt des Gesamtwerks darstellt: Das Problem der Identität. Mit ihm hängen alle anderen Themen zusammen, sie gehen von ihm aus und führen darauf zurück.

Bereits der Titel einer der ersten Veröffentlichungen Frischs stellt die Frage, die allen Figuren gemeinsam in den Mund gelegt werden könnte: „Was bin Ich?“ (*Was bin ich?*: I,10). Der Roman *Bin oder Die Reise nach Peking* bringt die Problematik auf den Punkt: In der Spaltung von Ich und Bin in zwei Figuren zeigt sich die allen Figuren gemeinsame innere Zerrissenheit zwischen dem „Ich“ und dem „Bin“ der menschlichen

¹ Als Textgrundlage für die vorliegende Arbeit dienen die *Gesammelten Werke in zeitlicher Folge 1931-1985*. Sie sind textidentisch mit der 1976 erschienenen *Jubiläumsausgabe* in 6 Bänden, die 1986 um Band VII erweitert wurde. Als einzige publizierte Gesamtausgabe der literarischen Texte Frischs stellen sie im Folgenden weitgehend originalgetreu und nahezu vollständig die maßgebliche Grundlage für die Textanalyse dar.

Dem Umstand, dass sowohl *Graf Öderland*, *Biografie: Ein Spiel* sowie *Biedermann und die Brandstifter* in jeweils unterschiedlichen Fassungen vorliegen, wird Rechnung getragen, indem auf wesentliche und für die Thematik der Arbeit relevante Divergenzen hingewiesen und die jeweils herangezogene Quelle kenntlich gemacht wird.

Die aus Frischs Werk stammenden Quellenangaben erfolgen direkt nach den jeweiligen Zitaten in Klammern. Zitate aus Frischs Reden und Aufsätzen werden in ausgeschriebener Form angegeben, während Quellen aus seinen Bühnen- und Prosawerken anhand von Titelabkürzungen in Großbuchstaben nachgewiesen werden; die römische Ziffer bezeichnet die Bandnummer, die arabische weist auf die Seitenzahl hin. Ein Verzeichnis der verwendeten Titelabkürzungen findet sich am Ende der Arbeit. Quellenangaben der Forschungsliteratur werden in Fußnoten angeführt.

² Zimmer 1967.

³ Im Gesamtwerk lassen sich zwei Themenbereiche voneinander abgrenzen: Diejenigen Texte, die politisch orientiert sind, stehen denjenigen, die die private Sphäre und damit in erster Linie Geschlechter- und Ehe-Beziehungen zum Thema haben, gegenüber. Nachdem das Frühwerk (*Jürg Reinhart*, *Die Schwierigen*, *Santa Cruz*) sich ausschließlich mit dem privaten Bereich beschäftigt, findet sich in Frischs Schaffen der fünfziger Jahre häufig eine politische Stellungnahme, die in den siebziger Jahren und später durch die Fixierung auf die private Sphäre wieder schwindet (vgl. Knapp 1979, S. 74.)

Existenz.

Mit diesem Riss durch das Ich der Figuren befasst sich die vorliegende Forschungsarbeit. Sie beruht auf einer intensiven Auseinandersetzung mit der Frage nach Identität im Werk Frischs.

I.1 Problemstellung

Wirklichkeit ist nach Ansicht Frischs mit Sprache nicht vollends verbalisierbar, sie kann nur möglichst genau umschrieben werden. Ebenso wenig kann die Gesamtheit eines Menschen in einer einzelnen Geschichte dargestellt werden. Nur ein ganzes Spektrum von Möglichkeiten kann sein Ich erfahrbar machen: „Erst die Varianten zeigen die Konstante.“ (*Ich schreibe für Leser*: V,327). So ist auch Identität für ihn nicht unmittelbar fassbar in nur einer Form bzw. einer gültigen Sichtweise.

Diesem Umstand wird Rechnung getragen, indem bei der vorliegenden Analyse alle für die Thematik relevanten Werke Frischs berücksichtigt werden, da sie erst in ihrer Gesamtheit sein Konzept von Identität entschlüsseln. Fokussiert werden bestimmte inhaltliche und formale Strukturen, die in ihrer Ähnlichkeit innerhalb des Gesamtwerks als Konstante erfasst werden können, um so zu einem tieferen Verständnis von Identität bei Frisch zu gelangen.

Das Ziel der Arbeit ist es, das Spezifische der Identitätsproblematik in Frischs Werk herauszuarbeiten. Aus diesem Grund wird auf nur eine bestimmte Definition von Identität verzichtet und der Begriff in einem umfassenden Sinn verwendet. Diese Herangehensweise ist sinnvoll, da „Identität“ von und auch innerhalb verschiedener wissenschaftlicher Disziplinen nicht einheitlich definiert wird und die wissenschaftliche Erkenntnis der vorliegenden Arbeit durch den Einbezug verschiedener Identitätstheorien aus unterschiedlichen Disziplinen möglichst umfassend sein soll.

Ein Individuum muss zugleich als eigenständige Person und als Teil einer gesellschaftlichen Struktur gesehen werden. Dies macht neben der Psychologie, die das Individuum in seiner reinen Ich-Zentriertheit und das Identitätsproblem als innerpsychischen Konflikt betrachtet, den Einbezug der Soziologie unumgänglich, gerade weil Identität auch als Ausdruck einer bestimmten Zeit und Gesellschaft verstanden werden muss. Um den Problemkreis möglichst vollständig zu erfassen, muss also nicht nur der Selbstbezug, sondern auch die Dialektik von Individuum und Außenwelt, der Fremdbe-

zug des Ichs untersucht werden⁴: der Bezug zum Du, zur Gesellschaft, zur Religion, zur (Lebens-)Geschichte und zur Natur.⁵

In diesem Sinn besteht auch Frischs Interesse nicht nur am Ich als Einzelwesen, sondern an einer umfassenderen Darstellung: „[...] das Ich und die anderen, das ist für mich ein sehr zentrales Problem“⁶. Die Entschlüsselung der Identitätsthematik in seinem Werk darf sich also nicht darauf beschränken, das Ich zentriert zu betrachten, sondern muss „die anderen“, den Fremdbezug des Ich, mit einbeziehen und den Balanceakt zwischen Ich-Entwicklung und Interaktion innerhalb einer Gemeinschaft fokussieren.

Für Frisch existiert Wahrheit nur als etwas Subjektives. Daher geht es ihm nicht um die Darstellung einer wie auch immer gearteten objektiven Realität, sondern darum, wie das Ich sich in Bezug auf die Welt erlebt. Das Ich erfährt sich ex negativo aus dem Erleben dieser Welt und in Abgrenzung zu ihr als nicht mit ihr identisch. Gleichmaßen konstituiert das Ich seine unter bestimmten historischen, gesellschaftlichen und kulturellen Voraussetzungen stehenden Möglichkeiten und die Grenzen der Ich-Setzung in Bezug zur und in der Abgrenzung von der Welt.

Das Ich steht im dialektischen Spannungsfeld zwischen psychologischer Ich-Zentriertheit und sozialer Bestimmung durch die Außenwelt. Identitätsentwicklung wird als Objektivierungsvorgang des Selbst innerhalb dieser Spannungspole verstanden, d.h. als eine Selbstsetzung des autonomen Ich im Rahmen seines Eingebundenseins in die Welt. Von Identitätsvollzug kann gesprochen werden, wenn das Ich sich in dem Bezug zur Welt und aus diesem heraus als von ihr unabhängiges Individuum entwickeln kann. Von entscheidender Relevanz sind dabei die intersubjektiven Beziehungen des Ich:

Der bewußte Vollzug der inneren Einigung hält an der menschlichen Beziehung als an einer unerläßlichen Bedingung fest, denn ohne bewußt anerkannte und akzeptierte Bezogenheit auf den Nebenmenschen gibt es überhaupt keine Synthese der Persönlichkeit [...] denn die Beziehung zum Selbst ist zugleich die Beziehung zum Mitmenschen, und keiner hat einen Zusammenhang mit diesem, er habe ihn denn zuvor mit sich selbst [...] Der Individuationsprozeß hat zwei prinzipielle Aspekte: einerseits ist er ein interner, subjektiver Integrationsvorgang, andererseits aber ein ebenso unerläßlicher, objektiver Beziehungsvorgang. Das eine kann ohne das andere nicht sein, wenn schon bald das eine, bald das andere mehr im Vordergrund steht [...].⁷

⁴ In der Entwicklung eines Menschen bilden sich Subjekt- und Objektbeziehung parallel zueinander aus, so dass sich im Umkehrschluss verstellter Selbstbezug und verstellter Weltbezug gegenseitig bedingen: „Narzißtische Besetzungen (das heißt: die Besetzung des Selbst) und Objektbesetzungen (also Besetzungen der subjektiven Vorstellungen von anderen und Besetzung realer anderer Menschen) geschehen simultan und beeinflussen sich gegenseitig [...]“ (Kernberg 1978, S. 310f.).

⁵ Im Folgenden werden die Begriffe „Fremd“- und „Weltbezug“ analog verwendet.

⁶ Raddatz 1981.

⁷ Jung 1995c, S. 233f..

Ein mit sich identisches Ich verfügt über die Fähigkeit, sich selbst in seiner Eigenständigkeit gegenüber der Welt, aber dennoch in Bezug zu ihr zu erfahren. Seinen Mitmenschen nimmt es als vom Ich unabhängiges Du wahr in dem Wissen, dass der andere wiederum ein eigenständiges Ich ist.⁸

Aus dieser Selbstsetzung heraus ist es möglich, eine dialektische Beziehung sowohl zum eigenen Ich als auch zur Welt zu konstituieren, deren Erhalt die Individuation immer weiter voranbringt, indem sie dem Ich die Möglichkeit bietet, sich selbst durch authentische, unverstellte Kommunikation immer genauer und umfassender zu erforschen.

Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es zu eruieren, ob sich in Frischs Werk der mit sich identische Mensch findet und ob es für den Autor überhaupt erfolgreiche Identitätsfindung unter den oben erläuterten Voraussetzungen gibt. Dies geschieht anhand der Fragestellung, ob die Figuren es vermögen, die konfliktreiche Spannung der sie umgebenden Lebenswelten auszuhalten, sie zu einer integrierten Selbst- und Weltsicht zusammenzufassen und somit handelnd in einen dialektischen Bezug zum eigenen Ich sowie zur Außenwelt zu kommen.

Wenn von den Figuren wie von wirklichen Personen gesprochen wird, geschieht dies in dem Bewusstsein, dass es sich um Kunstfiguren handelt, die jedoch in ihrer meist realistischen Darstellungsweise von Frisch mit einer expliziten oder zumindest mitgedachten Biographie und bestimmten psychischen Konstitutionen ausgestattet wurden. Vermögen es die Protagonisten, in echten Kontakt mit der Welt zu treten und diese unmittelbar zu erleben? Können sie in einen Bezug mit den Mitmenschen treten, wirklich kommunizieren, sich selbst mitteilen und die Antworten der anderen wahrnehmen? Respektieren sie den anderen in seiner Eigenständigkeit und ertragen die Spannungen zwischen sich selbst und ihrem Gegenüber? Können die Figuren gegenüber der Außenwelt die innere Autonomie wahren oder machen sie sich emotional von ihrer Umwelt abhängig?⁹

Fokussiert wird die umfassende Frage: Sind oder werden die Figuren in Frischs Werk mit sich identisch, d.h. verwirklichen sie ihr Selbst in ihrer Determiniertheit durch

⁸ Vgl. Martin Buber, der in seiner dialogphilosophischen Lehre das ganze Leben als Begegnung ansieht. Die Ich-Du-Beziehung beschreibt er als Verhältnis, in dem das Ich sein Gegenüber in seiner ganzen Wesenform erfährt (vgl. Buber 1983).

⁹ Vgl. Balle 1994, der den *Stiller* in Hinblick auf den Begriff des Narzissmus psychoanalytisch untersucht.

die und Eigenständigkeit in und von der Welt und vermögen sie es, dieses Selbst gegenüber anderen Subjekten, die sie als vom eigenen Ich unabhängig wahrnehmen, so auszudrücken, dass eine wirkliche Beziehung möglich wird?

Anhand dieser Fragen erfolgt die literaturwissenschaftliche Untersuchung der mit der Identitätsthematik im Werk zusammenhängenden Problemkreise unter Einbezug verschiedener philosophischer, psychologischer und soziologischer Ansätze.¹⁰ Es ergibt sich folgende Vorgehensweise:

In Kapitel II wird mit Hilfe der vom dänischen Philosophen Sören Kierkegaard entwickelten Kategorien der Selbstwahl das Gefühl der meisten Protagonisten Frischs beleuchtet, ihr Leben und mithin ihre Identitätsfindung zu versäumen. Diese Analyse eröffnet das in der vorliegenden Arbeit zu untersuchende Spannungsfeld, da anhand der kierkegaardschen Kategorien deutlich wird, dass die Figuren im Text zu einem bestimmten Zeitpunkt ihres Lebens sowohl einen verstellten Selbstbezug aufweisen als auch in ihrem Weltbezug große Defizite vorhanden sind, so z.B. im Hinblick auf unmittelbares (Natur-)Erleben und ein angemessenes Verhältnis zu Zeit und eigener Vergangenheit. Dieser Zustand wird in seinen Ursachen und Entwicklungen analysiert und dient so als Ausgangspunkt für die folgende Untersuchung.

Unter Einbezug psychoanalytischer Ansätze insbesondere Carl Gustav Jungs erfolgt in Kapitel III die Erarbeitung des verstellten Weltbezugs zunächst auf intersubjektiver Ebene, indem die Verbindung der Protagonisten zu ihren Mitmenschen analysiert wird. Aufgrund der Tatsache, dass gegengeschlechtliche Beziehungen im Werk den größten Platz einnehmen und dadurch umfangreiches Material für die Analyse bieten, wird die Beziehung der männlichen Protagonisten zu ihren Partnerinnen fokussiert.

Um die bis dahin erlangten Befunde im Zusammenhang mit dem problematischen Verhältnis zu Welt und Ich noch umfassender erarbeiten zu können, wird in Kapitel IV ein Perspektivenwechsel auf der intersubjektiven Ebene vorgenommen: Der Fokus wird nun von innerpsychischen Vorgängen der Protagonisten auf die von außen an das Individuum herangetragenen Erwartungen und Zwänge gelenkt, die in Form von fixierten Bildnissen auf das Individuum einwirken.

Unter Einbezug des soziologischen Rollendiskurses wird der Begriff der Rolle als Ursache und Garant des Bildniszwangs untersucht und die Hypothese geprüft, ob

¹⁰ Als Literaturwissenschaftlerin ist die Verfasserin auf diesen Gebieten Laie. In diesem Bewusstsein wird nicht versucht, eine umfassend interdisziplinäre Forschung durchzuführen. Vielmehr werden die vorsichtig formulierten Ansätze aus fachfremden Gebieten lediglich als Hilfestellung gesehen, Befunde wissenschaftlich herauszuarbeiten und zu untermauern.

Rollen in ihrer negativ konnotierten Funktion den subjektiven Wirkungsraum einschränken, die Figuren aber andererseits in die Lage versetzen können, den Ich-Findungsprozess durch bewusstes Rollenspiel voranzutreiben.

Um der Figurenanalyse auf intersubjektiver Ebene gerecht zu werden, müssen die bis dahin erarbeiteten Ergebnisse durch Berücksichtigung des gesamtgesellschaftlichen Kontextes in Kapitel V komplettiert werden, da Individuen als vergesellschaftete Wesen stets in bestimmte historisch-soziokulturelle Zusammenhänge eingebettet sind und die entsprechenden Strukturen in ihrem Denken und Verhalten internalisieren. Daher beleuchtet die Ermittlung der Grenzen, die dem Individuum durch die Gesellschaft gesetzt werden, die Möglichkeiten von Individualitäts- und damit Identitätsvollzug eines Subjekts innerhalb der gegebenen gesellschaftlichen Strukturen.

Basierend auf Frischs Auffassung von Sprache wird der Fokus der Forschung im letzten Kapitel auf die Ich-Perspektive der Figuren auf Selbst und Außenwelt zurückgeführt. Ihre mit den Grenzen von Sprache einhergehende Problematik, über sich selbst zu reflektieren und ihr Selbstbild nach außen zu vermitteln ist ebenso Gegenstand der Untersuchung wie mögliche selbstreflektorische Lösungsstrategien an und mit Sprache.

I.2 Methoden

Die der Forschungsarbeit zugrunde liegenden Untersuchungsmethoden bestehen primär in einer Kombination eines hermeneutischen und eines dialektischen Verfahrens. Diese Herangehensweise erweist sich als fruchtbar, um einerseits durch eine textimmanente Betrachtung sowohl formale als auch inhaltliche Bestrebungen der Texte als Einheit zu erschließen, zugleich aber der inhaltlich letztlich offenen Problematik der Identität sowie den poetologisch-literarischen Darstellungsproblemen gerecht zu werden. Einbezogen werden dabei auch methodische Aspekte der Diskursanalyse, der Identitätstheorien aus Psychologie, Soziologie und Philosophie sowie autobiographisch-entstehungsgeschichtliche Rücksichten, die zum Verständnis der Texte beitragen können.

Thematisch berücksichtigt wird das literarische Gesamtwerk Frischs. Dieses wird als eigenständige Größe betrachtet und gegebenenfalls unter Bezugnahme auf Frischs weiteres Schrifttum unter der Prämisse untersucht, dass nicht die personale Identität des Autors, sondern die Vermittlung von Identität in seinem Werk fokussiert

wird. Dies trägt der Tatsache Rechnung, dass das Werk als literarisches Produkt Ausdruck eines Künstlers ist, der selbst wiederum Produkt einer bestimmten Gesellschaft und Zeit ist.

Insbesondere muss das hermeneutische Verfahren den Befund der Prosawerke berücksichtigen, dass die Erzählperspektive der Hauptfiguren in einem kritischen Spannungsverhältnis zur Textebene der Werke steht. Die dialektische Betrachtungsweise betrifft vor allem das Spannungsverhältnis von sozialen Sinnstrukturen und sozial allgemeineren Handlungs- und Rollensystemen der Figuren einerseits und individuellen Selbstentwürfen und Verhaltensweisen andererseits.

I.3 Forschungsstand

In nahezu jeder Forschungsarbeit zu Max Frisch wird die Identitätsproblematik untersucht, thematisiert oder zumindest gestreift. Überraschend ist, dass die Thematik jedoch offenbar erst mit dem Erscheinen des Romans *Stiller* im Jahr 1954 in seiner zentralen Bedeutung für das Gesamtwerk erkannt wurde, obwohl sie bereits 1931 in seinen frühesten Prosastücken erscheint. Bis heute bleibt, im expliziten Zusammenhang mit Identität, der Fokus auf den *Stiller*-Roman bestehen.

Aufgrund der Fülle von Sekundärliteratur zum Thema können hier nur ausgewählte Forschungsarbeiten angeführt werden. Die hier vorgestellten Arbeiten sollen einerseits die inhaltliche Entwicklung der einschlägigen Diskursanalyse reflektieren, und andererseits diejenigen Arbeiten hervorheben, die sich zwar nicht explizit mit Identität beschäftigen, jedoch die Forschung in einem mit dem Thema unmittelbar zusammenhängenden Gebiet voranbringen.

Bis in die 90er Jahre hinein beschäftigte die Forschung vor allem die These einer über- großen Ich-Bezogenheit der Figuren als Ursache des Ich-Problems.

So bezeichnet Monika Wintsch-Spieß in einer der ersten Dissertationen über Max Frisch, die 1965 veröffentlicht wurde, die Identitätsproblematik als „[...] unver- söhnliche Spannung, in der der aufrührerische, selbstherrliche Mensch – der *homo faber* – zu seiner schwachen Begrenztheit steht, die Spannung zwischen seiner konkreten Endlichkeit, seiner menschlich bedingten Notwendigkeit und der eingeborenen Sehn-

sucht nach Unendlichkeit und Freiheit.“¹¹ Sie arbeitet verschiedene Ansätze zur Identitätsproblematik heraus und wendet diese explizit auf den *Stiller*-Roman an.

Aus heutiger Sicht erscheint ihr Fazit fragwürdig. Sie glaubt, Frischs Lösungsansatz des Identitätsproblems als Kampf gegen das eigene beschränkte Selbst in Hinweisen auf „[...] eine irgendwie sinngebende Transzendenz [...]“¹² zu erkennen, da der Mensch nur durch ein Aufgehobensein in umfassenderen Zusammenhängen fähig ist, sich selbst anzunehmen.

Gunda Lusser-Mertelsmann (1976) untersucht die Ich-Problematik der Figuren aus rein psychoanalytischer Sicht. Im Gegensatz zu der zeitgemäß vorherrschenden Tendenz der Zentralisierung des Ich integriert sie eine Vielzahl von identitätsrelevanten Aspekten und untersucht die Figuren unter psychoanalytischer Fragestellung sowohl in ihrer Beziehung zum Selbst als auch zur Gesellschaft. Sie kommt zu erhellenden Ergebnissen, die bis heute ihren Wert nicht verloren haben. Obgleich sie das Gesamtwerk Frischs mitberücksichtigt, konzentriert sich ihre Analyse jedoch weitgehend auf den *Stiller*-Roman. Einschränkend ist zu sagen, dass ihre These, der Schreibprozess sowohl des Autors als auch seiner Figuren trage als Mittel zur Selbstreflexion wesentlich zur eigenen Identitätsbildung bei, sicherlich auf die Frisch'schen Figuren zutrifft, für die Autorperson Max Frisch jedoch nicht notwendig gilt. Durch die Gleichsetzung verwischt sich die sonst durchgängige notwendige Unterscheidung zwischen Autorposition und Figuren.

Der Fokus späterer Arbeiten rückt von der Theorie einer übergroßen Identitäts-Manie der Figuren ab und verschiebt den Blickwinkel zugunsten einer Dezentrierung des Ich. Die Problematik wird nun auch unter dem wechselseitigen Aspekt zwischen dem Ich und einer undurchsichtig paradoxen Welt, die dem Individuum als Wirklichkeit gegenüber steht, betrachtet, und bezieht so entscheidende, äußere Zusammenhänge in die Überlegungen mit ein.

Nedialka Bubner (2005) ermittelt in ihrer Analyse „[...] die Mechanismen des Wechselspiels und der gegenseitigen Determinanz zwischen Ich-Figuren [...] und einem fiktionalen Möglichkeitsraum [...]“¹³. Sie beschränkt sich zugunsten der Detailliertheit ihrer Analyse auf einzelne Werke und kommt zu dem Schluss, dass die Entwicklung der Romane Frischs darauf hinausläuft, die auf eine Lebensgeschichte reduzierte Identität zu-

¹¹ Wintsch-Spieß 1965, S. 95.

¹² Ebd., S. 96.

¹³ Bubner 2005, S. 21.

gunsten des freien Spiels mit Imaginationen preis zu geben, „[...] wohlwissend, dass das Erreichen der höchsten Stufe der Selbsterkenntnis zugleich das Ende der Variabilität und des Spiels und ein zwangsläufiges Bekenntnis zum einzigen unaustauschbaren Selbst bedeutet.“¹⁴

Eine ähnliche Tendenz ist in der jüngsten Entwicklung auch derjenigen Arbeiten, die sich mit dem Zusammenhang von Identität und Rolle auseinandersetzen, zu verzeichnen.

Das Gros der Forschungsarbeiten früherer Zeit ging von der nur einschränkenden Funktion der Rolle aus, die das Streben der Figuren nach Individualität und Autonomie blockiert. Vermutlich auch durch die verstärkte Auseinandersetzung mit dem im Jahr 1964 erschienenen *Gantenbein*-Roman ist diese Annahme der Betonung einer auch spielerisch-positiven Funktion der Rolle als Möglichkeit der Ich-Erkundung durch die Kategorien der Rollendistanz und des daraus möglich werdenden bewussten Rollenspiels gewichen.

Ulrich Ramers Arbeit „Rollen-Spiele“ aus dem Jahr 1993 enthält eine Analyse nahezu aller Werke Frischs. Er geht von der in erster Linie einschränkenden Funktion der Rolle aus und zieht eine direkte Verbindung von Bildnis und Rolle, indem er Bildnisse als Ursache von Rollenzwang annimmt. Aus dem Rollenzwang erwächst für ihn das Motiv der Flucht, zunächst in andere Rollen und schließlich in ein sehnsuchtsreiches Leben. Die Frau erscheint bei Ramer als Gegenspielerin des Mannes, an deren Kommunikationsfähigkeit der Mann scheitert: „Am Ende seiner rollenhaften Verlaufsform erkennt er [der Mann, d. Verf.] sich als vital gebrochenes und psychisches Wrack wieder.“¹⁵

Tildy Hanhart beschäftigt sich in ihrer Arbeit „Zufall, Rolle und literarische Form“ (1976) mit den poetischen Mitteln, die Frisch zum Einsatz bringt, um die Rollen- und Identitätsthematik darzustellen. Im Gegensatz zu vielen anderen Arbeiten gerade der früheren Jahre schließt sie den positiven Charakter von Rolle und die daraus erwachsende Möglichkeit der Überwindung des festlegenden Charakters durch Rollendistanz nicht aus. Konkrete Lösungsansätze bietet sie jedoch nicht.

Eine äußerst aufschlussreiche Arbeit liefert Andreas Schäfer mit „Rolle und Konfiguration“ (1989). Er analysiert Frischs Auseinandersetzung mit dem Rollenthema aus soziologischer Sicht und weist nach, dass seine Figuren den Rollenkonflikt in ihre

¹⁴ Ebd., S. 456.

¹⁵ Ramer 1993, S. 384.

Ich-Suche integrieren, d.h. über Rollenverhalten ihr Ich erkunden.

Angesichts der oben aufgezeigten Entwicklung der Dezentralisierung des Ich zugunsten eines offeneren Weltbezugs innerhalb des einschlägigen Diskurses ist es verwunderlich, dass bisher noch kaum Forschungsarbeiten vorliegen, die sich explizit dem spezifischen Thema des Wechselverhältnisses zwischen Figuren und Gesellschaft annehmen.

Eine der bisher immer noch umfangreichsten Analysen zu gesellschaftlichen Aspekten in den Dramen Frischs liefert Adelheid Weise (1975) mit ihren „Untersuchungen zur Thematik und Struktur der Dramen von Max Frisch“. Sie stellt fest: „Die Existenz Erfahrung des Dichters Max Frisch läßt sich in dem Begriff der Entfremdung des Menschen zusammenfassen.“¹⁶ Weise befasst sich ausschließlich mit Frischs Dramen und kommt zu dem Schluss, dass die Figuren nicht in der Lage seien, ihre Entfremdung zu überwinden, weil ihnen die Fähigkeit fehle, ihre Determinierung durch die Gesellschaft aufzuheben.

Thorbjörn Lengborn widmet sich mit dem Thema „Schriftsteller und Gesellschaft in der Schweiz“ (1972) und zeigt in seiner Abhandlung über Frisch klarsichtig dessen Standpunkt zur schweizerischen Gesellschaft auf. Zwar befasst er sich, abgesehen von der auf Frisch referierenden Künstlergestalt innerhalb der Gesellschaft, nicht im Wesentlichen mit der Interpretation von Frischs Werk, er wertet Frischs Ideen jedoch „als Reflexe des Zeitgeschehens“¹⁷ und liefert so wichtige Grundlagen auch für werkimmanente Analysen der Gesellschaftskritik Frischs.

Auch Manfred Schuchmann (1979) liefert eine aufschlussreiche Arbeit über Max Frisch als Zeitgenossen sowie gesellschaftliche Aspekte in seinem Werk, die die Identitätsfrage, wenn auch nicht explizit, an vielen Stellen streift. Er stellt Frisch als scharfen und profunden Kritiker einer bürgerlichen Gesellschaft und ihrer Äußerungsformen dar. So untersucht er Entfremdung und ihre Wirkung auf die Figuren, die seiner Ansicht nach aufgrund der gesellschaftlichen Voraussetzungen durchweg in der Bemühung um eine sinnerfüllte Existenz scheitern. Er kommt zu dem Schluss, dass „[...] Frisch in seinen Werken eine gesellschaftliche Lösung verweigert.“¹⁸

Im Zusammenhang mit der Bildnisfrage, die in nahezu jeder Arbeit auftaucht, meist

¹⁶ Weise 1975, S. 106.

¹⁷ Lengborn 1972, S. 3.

¹⁸ Schuchmann 1979, S. 251.

aber nicht umfassend behandelt wird, bleibt Hans Jürg Lüthi's Arbeit (1997) eine der ausführlichsten. Er definiert zunächst die Begriffe Bildnis, Identität und Tod und macht deren unmittelbaren Zusammenhang im Werk deutlich. In einer umfangreichen Analyse nahezu aller Werke wendet er die zuvor deutlich herausgearbeiteten Begrifflichkeiten an.

Nur wenige Autoren haben bisher den Stellenwert der Frau in Bezug auf die männliche Identität der Figuren untersucht. Dies mag in der Tatsache begründet sein, dass im gesamten Werk keine Frau als Handlungsträgerin eingesetzt wird und dadurch der Fokus des Rezipienten unwillkürlich auf die männlichen Protagonisten gerichtet bleibt. Dennoch haben sich einige wenige, bezeichnenderweise ausnahmslos weibliche Autorinnen der Rolle der Frau im Werk angenommen.

Die Arbeiten von Mona Knapp (1979, 1982 und 1983¹⁹) und Liette Bohler (1998) machen aus unterschiedlichen Perspektiven auf die „Funktion“ der Frau als Spiegel zur männlichen Selbstreflexion aufmerksam und sind insofern auch für die Erhellung der Identitätsproblematik der männlichen Figuren fruchtbar.

Chie Chien untersucht „Das Frauenbild in den Romanen *Stiller* und *Homo faber* von Max Frisch im Lichte der analytischen Psychologie C.G. Jungs“ (1997). Sie stellt die These auf, dass die Identitätsprobleme der Frisch'schen Figuren wesentlich durch ein gestörtes Geschlechterverhältnis zustande kommen und zeigt die Ursachen der Problematik anhand der Theorien von C.G. Jung weitgehend nachvollziehbar auf.

Die Flut an Forschungsliteratur zu Max Frisch hat in den letzten Jahren deutlich abgenommen. Dieser Umstand findet auch in der hier vorliegenden Auswahl der Forschungsliteratur ihren Niederschlag: Viele der genannten Arbeiten sind bereits vor etlichen Jahren erschienen, haben jedoch ihre Aktualität bis heute nicht verloren.

Einen Ausblick auf die zukünftige Beschäftigung mit dem Werk Frischs kann die Tatsache liefern, dass der Suhrkamp-Verlag mit dem Herausgeber Peter von Matt im März 2010 ein bisher unbekanntes drittes Tagebuch von Max Frisch veröffentlichen wird, das sich bisher im Züricher Max-Frisch-Archiv befand. Das bislang unbekanntes Werk schließt offenbar an die beiden Tagebücher aus den Jahren 1946-1949 und 1966-1971 an und enthält sowohl kurze Notate als auch mehrseitige Passagen, die sich mit Max Frischs Leben, seinem Verhältnis zu Frauen und Freunden sowie seiner Beurtei-

¹⁹ Der letztgenannte Aufsatz befasst sich nur mit *Homo faber* aus feministischer Sicht.

lung zu politischen Situationen befassen.²⁰ Es bleibt abzuwarten, ob sich dadurch auch neue Erkenntnisse für die Identitätsthematik erschließen und zu hoffen, dass der Diskurs von Neuem belebt wird.

Zusammenfassend fällt bei der Beschäftigung mit der Forschungsliteratur zu Identität bei Frisch auf, dass diese in der Regel entweder gattungs- bzw. werkbezogen sind, oder sich motiv- bzw. problembezogen nur auf bestimmte Teilaspekte von Identität beschränken. Eine umfassende Untersuchung, die sich um eine Zusammenschau der Thematik in Max Frischs Werk bemüht und so das Vermögen des Autors herausstellt, Identität nicht einseitig, sondern aus polyperspektivischer Sicht darzustellen, liegt erstaunlicherweise bisher nicht vor.

Die vorliegende Dissertationsarbeit steht daher vor der desideraten Aufgabe, diese Lücke zu schließen.

I.4 Die Figurenkonfiguration im Werk

In die Thematik einführen soll eine Übersicht über die Konfiguration der Figuren, die den Boden der Identitätsthematik im Werk bereitet. Sie soll eine erste Orientierung über die Art und Weise der Darstellung von Identität sowie deren Entwicklung innerhalb des Werks bieten.

In den ersten Romanen *Jürg Reinhart* (1934) und *Die Schwierigen* (1943) und auch im späteren Stück *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie* (1953) wird das Identitätsproblem anhand von Protagonisten dargestellt, die zwar innerlich zerrissen sind, äußerlich jedoch noch in personaler Einheit auftreten.

In seinem Drama *Santa Cruz* (1944) nutzt Frisch das Doppelheld-Motiv zur Darstellung der inneren Gespaltenheit, das in den folgenden Werken noch weiter ausgeführt wird, indem den Protagonisten in perspektivischer Brechung ein zweites Ich an die Seite gestellt wird. Er wendet diese Technik in seinen Werken auf unterschiedliche Weise an, und erweitert sie im Spätwerk *Mein Name sei Gantenbein* (1964) durch die Spaltung des Protagonisten in gleich mehrere fiktive Figurationen, die in ihrer Gesamtheit das Buch-Ich zur Darstellung bringen.

²⁰ Vgl. Kegel 2009.

In allen Fällen verkörpern die fingierten „Zweitfiguren“²¹ mehr oder weniger abgespaltene Identitätsteile der Hauptfigur und machen diese zum Subjekt der Reflexionen, die die Auseinandersetzung mit der Identitätsproblematik motiviert. Der durch die „Zweitfiguren“ mögliche Perspektivenwechsel dient oftmals der Relativierung der Protagonisten und ermöglicht gleichzeitig eine umfassende Beleuchtung ihrer Problematik aus unterschiedlichen Blickwinkeln.

Grundsätzlich lässt sich feststellen, dass die Ich-Perspektive in den Dramen nicht annähernd so dicht und introspektivisch dargestellt werden kann wie in den Romanen, was seine Begründung in den gattungsspezifischen Unterschieden findet. In allen Fällen macht die Konfiguration in den Werken deutlich, dass die fingierten „Zweitfiguren“ nicht im luftleeren Raum verhaftet sind, sondern dass ihnen innerhalb ihrer fiktiven Ebene ein figurales Eigengewicht zukommt, das den Identitätshorizont der Protagonisten konstituiert und den eigentlichen Sinnzusammenhang der Werke in Bezug auf Identität verdeutlicht.²²

Im Bühnenstück *Santa Cruz* wird das noch flach gezeichnete Identitätsproblem von einer Tendenz zur Sehnsuchts-Romantisierung verdeckt. Seine Darstellung erfolgt in erster Linie in der Spaltung in die Figuren Rittmeister und Pelegrin. Der ordnungsfanatistische, dem verantwortungsvollen bürgerlichen Leben verschriebene Rittmeister dominiert das Geschehen. Pelegrin, der abenteuerlustige, allen spontanen Einfällen unmittelbar folgende Vagant, fungiert einerseits als Verkörperung seiner ungelebten Träume und Sehnsüchte, andererseits verfügt er jedoch als unabhängige Figur auch über eine vom Rittmeister autonome Funktion. Während diese Form der Darstellung in den späteren Werken wesentlich als Mittel zur Reflexion der Protagonisten beiträgt, dient Pelegrin lediglich der romantisierend-melancholischen Erinnerung. Gleichzeitig aber führt er durch die Verankerung in der fiktionalen Ebene in das Zentrum der Problematik.

Die zu Reflexion nicht fähigen Figuren sind noch kaum mit individuellen Charaktermerkmalen ausgestattet, wodurch sie als unscharf skizzierte Typen ohne besondere Individualität erscheinen. Dieser Befund lässt sich dadurch untermauern, dass keinerlei persönliche Entwicklung stattfindet: Sowohl die Handlung als auch die Gespräche

²¹ Der Terminus „Zweitfigur“ soll im Folgenden zur Bezeichnung des alter ego der Protagonisten dienen. Um anzuzeigen, dass der Begriff keinesfalls die essentielle Wichtigkeit dieser Figuren innerhalb der Werkgestaltung herabsenken soll bzw. um der Verwechslung mit dem Status einer Nebenfigur vorzubeugen, wird er fortan in Anführungszeichen gesetzt.

²² Vgl. Schäfer 1989, S.347ff..

der Figuren wirken abgeflacht und sind lediglich auf Wiederherstellung einer Schein-Harmonie ausgerichtet. Folgerichtig werden die durch Pelegrin verkörperten abgespaltenen Wesensmerkmale des Rittmeisters auch nicht reflektiert und im Handlungsverlauf in dessen Existenz integriert. Die Identitätsproblematik löst sich durch Pelegrins Tod und die Herstellung einer vermeintlichen Harmonie im Leben des Rittmeisters putativ auf. Die Spannung wird auf diese Weise ohne sichtbare Motivation abgebrochen.

Die Sehnsuchts-thematik bereitet in Verbindung mit dem Doppelheldmotiv auf Frischs spätere Technik der perspektivischen Brechung vor.

Auch die Handlung des Romans *Bin oder Die Reise nach Peking* (1945) ist in romantisch-melancholischen Traumsphären angesiedelt. Das Ich des Romans, der von Alltagsenge bedrängte Kilian, zieht sich vermittels einer tagträumerischen Reise nach Peking immer wieder aus dem realen Leben zurück in die Traumwelt. An Kilians Seite steht der seinem Ich existentiell anhaftende Geist Bin, der mit ihm auf seine Traum-Reise geht und wesentlich zum Identitätsfindungsprozess des Protagonisten beiträgt. Die Romanhandlung besteht hauptsächlich aus Zwiegesprächen zwischen Ich und Bin und dient insofern der Ich-Erkundung. So kann die Reise nach Peking als Wanderung durch die eigene Seele verstanden werden. Die selbstreflektorisch zu weiten Teilen ausgereifte Introspektion ist Selbstzweck und eigentliches Anliegen des Romans.²³ Durch die Verschmelzung in Ich und Bin wird zeitweise die existentielle Einheit „Ich bin“ und damit vollständige Identität erreicht, ein Befund, der in den folgenden Werken so nicht mehr auftaucht. Dennoch bleibt das Spannungsmoment erhalten, indem dieser Zustand im Bereich der Traumwelt verbleibt, der die reale Welt entgegengestellt bleibt.

Das Bühnenstück *Graf Öderland* (1951) wird durch harte Gesellschaftskritik der romantischen Darstellungsebene enthoben, zählt jedoch zu den tagtraumartigen Darstellungen des Frühwerks. Der ordnungsliebende Staatsanwalt träumt sich als Hauptfigur ein zweites Ich herbei, das als Graf Öderland dessen rebellische, aggressive Seite verkörpert und erbarmungslos gegen die Gesellschaft vorgeht, der der Staatsanwalt dient. Selbstreflexion findet kaum statt, da der Konflikt voll und ganz der Gesellschaft als äußere Instanz angelastet wird und das Geschehen sich aus reiner Aktion und flacher Kommunikation zwischen den Figuren konstituiert. Dieser Umstand wirkt sich auch auf die Darstellung der Figuren aus, die nur mit dürftigen Individualmerkmalen ausgestattet

²³ Vgl. ebd., S. 354.

sind und dadurch an der Grenze zu bloßen Typen stehen.

Anders im Roman *Stiller* (1954), der hauptsächlich auf der Realitätsebene des Textes verortet ist. Wurde das Identitätsproblem bisher in Träumen und Gedankenspielen sichtbar, verliert es jetzt die Tendenz zur romantisierenden Illusion, indem es - zumindest aus Stillers Sicht - auf die faktische Ebene gehoben wird. Dennoch bleibt die Funktion der Fiktionsebene als Führung ins eigentliche Zentrum des Stücks bestehen.

Die perspektivische Brechung des Protagonisten wird durch die Spaltung in die Figuren Anatol Stiller und James Larkin White erreicht, indem der innerlich zerrissene Stiller sich bei seiner Rückkehr aus Amerika als Mr. White ausgibt. Der amerikanische „tough guy“ White dient dem komplexbeladenen Stiller zur Introspektion: Er verkörpert Stillers Wunsch-Ich und macht die Negation seiner Identität möglich. Dadurch kommt die handlungsbestimmende Selbstreflexion in Gang, die im Verlauf zu einer stetigen Bewusstseinsweiterung Stillers beiträgt. Seine Reflexionen bezwecken bei aller Ich-Schwäche die Aufarbeitung seiner Lebenskrise. Der gesamte Roman dient der Introspektion durch Aufarbeitung von Vergangenheit und Verstellungen der eigenen Person. Der Roman bleibt durchgehend auf Stillers Identitätskonflikt fixiert.

Im Gegensatz zu den bislang charakterlich schwächer ausgearbeiteten Figuren in den früheren Werken erscheinen nahezu alle Charaktere des *Stiller*, wie auch die meisten Figuren in den darauf folgenden Romanen und Stücken, durch ihre facettenreiche und lebensechte Darstellung als vielschichtige Charaktere, die mit fortschreitendem Romanverlauf an Schärfe gewinnen.

Die Nebenfiguren im Roman erfüllen mehrere Funktionen: als Mittel zur Selbstbespiegelung dienen sie Stillers Ich-Erkundung. Zudem polarisieren sie seine Position und bringen dadurch Reflexionen in Gang. Gleichzeitig tragen sie zur Relativierung von Stillers Aussagen und Sichtweisen bei, die insbesondere durch das Nachwort des Staatsanwalts Rolf noch verstärkt wird, wobei auch hier die Zentrierung auf die Hauptfigur bestehen bleibt.

Auch der Roman *Homo faber* (1957) ist auf der Realitätsebene angesiedelt. Hier kommt zwar kein wie auch immer geartetes Doppelheldmotiv zum Einsatz, dennoch lässt sich ein Dualismus innerhalb des Heldencharakters feststellen. Die durch ein verstelltes Welt- und Selbstbild hervorgerufene existentielle Spaltung des Ich erfolgt jedoch innerhalb der in sich geschlossenen Person des Walter Faber, der zu Beginn als reiner Ver-

nunftmensch jede Form von Emotionalität und Unmittelbarkeit von sich abspaltet. Die schicksalhaften Folgen dieser Verdrängung motivieren ihn zur Introspektion in Form eines auf die Vergangenheit zurückblickenden Berichts. Im Verlauf seiner Aufzeichnungen bildet der Protagonist immer stärker die Fähigkeit zur Selbstreflexion aus, bis er den verdrängten Teil seines Ich in das Selbst integrieren kann. In gleichem Maß verändert sich die Figurenzeichnung von der Darstellung eines bloßen Typen ohne Individual-Merkmale hin zu einem immer lebendiger gestalteten Charakter.

In seinem letzten Roman *Mein Name sei Gantenbein* findet Frisch eine neuartige Form der perspektivischen Brechung des Heldencharakters, indem er das Variantenspiel zum Prinzip erhebt. Das Ich des Romans wird nun nicht mehr in zwei Charaktere gespalten, sondern erfindet sich selbst gleich mehrere Figurationen: Gantenbein, Enderlin und Svoboda. Diese werden innerhalb der fiktiven Ebene durch vielschichtige Charakterzüge zu autonomen Individuen. Sie bilden jeweils nur einen Teil der Gesamtidentität des Buch-Ich ab, das erst durch sie eine zunehmende Individualisierung erfährt, und zwar im gleichen Maß wie die Fiktionen selbst erweitert, variiert oder nicht weiter gedacht werden.

Auch hier dienen die Figurationen dem Buch-Ich als Mittel zur Selbstbespiegelung. Während die Protagonisten in früheren Werken unmittelbar in die Handlung eingebunden und verstrickt waren, verfolgt das Ich die Handlung hier als übergeordnete Instanz, greift aber nicht unmittelbar in sie ein. Der gesamte Roman spielt sich nur im Bereich der stark ausdifferenzierten Reflexionen des Buch-Ich ab.

Im Gegensatz zum *Stiller* wird die Perspektive des Ich nicht durch andere Figuren relativiert. Das gesamte Personal, auch die Projektionen, die dadurch, dass sie wiederum von den Figurationen erzählt werden, auf der zweiten Ebene der Fiktion liegen, dient der Introspektion des Ich, auch wenn nicht alle Figuren dieser Ebene als Projektionen des Buch-Ich erscheinen. Sie stellen einerseits eine vollwertige Eigenwelt dar, werden aber dennoch in das Gesamtgefüge eingebunden.

Im Bühnenstück *Biografie: Ein Spiel* (1967) übersetzt Frisch die Idee des Variantenromans anhand seiner „Dramaturgie der Permutation“ in das Medium Theater. Das Stück fällt gegenüber dem *Gantenbein*-Roman in der charakterlichen Darstellung der Figuren sowie deren Reflexionsmöglichkeiten stark ab, was nicht nur auf die gattungsspezifischen Unterschiede zurückzuführen ist. Der Protagonist Kürmann erscheint zu Spielbe-

ginn bereits als vollständig entwickelte Figur, die sich trotz essentieller Variationsversuche kaum weiter entwickelt und bis zum Schluss nicht an charakterlicher Schärfe gewinnt.

Die hier vorgenommene Spaltung der Hauptfigur ist nicht mehr psychologisch motiviert. Insofern verkörpert der Kürmann an die Seite gestellte Registrator auch keine Identitätselemente oder abgespaltenen Bedürfnisse des Protagonisten, sondern stellt als eine übergeordnete Instanz dessen Bewusstsein dar. Ihm kommt im Stück eine kommentierend relativierende Funktion zu. Durch seine Verortung am Rand der Handlung ist er zu keiner Zeit in dieselbe verstrickt: Dem Protagonisten gegenüber distanziert erfüllt er die Funktion eines neutralen, souveränen Schiedsrichters. Durch seinen Aufbau bleibt das Stück auf der Aktionsebene verhaftet. Es bietet nur sehr begrenzt Ansätze zur introspektivischen (Selbst-)reflexion und setzt so auf inhaltlicher Ebene kaum neue Akzente.

Das Personal der Nebenfiguren lässt sich nach ihrer Funktion für die Protagonisten in zwei Gruppen unterteilen: Die potentiellen „Gegenspieler“ der Protagonisten und diejenigen Nebenfiguren, die ihnen als Weggefährten zur Seite stehen und ihnen häufig zur Selbstbespiegelung dienen.

Zur ersten Gruppe gehören vornehmlich gesellschaftskonforme Bürger, die zumeist als blass skizzierte Typen erscheinen und deren Funktion darin liegt, als Repräsentanten einer vom Autor selbst angeprangerten Gesellschaftsordnung die Identitätsproblematiken der Protagonisten zu verstärken.²⁴

In die zweite Gruppe lassen sich einerseits die Partnerinnen der Zentralfiguren einordnen, die zumeist aus deren Sicht beschrieben werden und so das Frauenbild der Protagonisten widerspiegeln. Wie sich in Kapitel III herausstellen wird, kommt ihnen darüber hinaus eine wesentliche Bedeutung in der Identitätssuche der Protagonisten zu.

Auch die männlichen Weggefährten dienen den Protagonisten vornehmlich als Mittel zur Selbstreflexion, verhindern jedoch in vielen Fällen ihr Abdriften in den Solipsismus und stehen ihnen bei der Suche nach Identität durch Kritik und Ratschläge ernsthaft zur Seite. Im Hinblick auf ihre gesellschaftliche Korrelation werden die Protagonisten wesentlich über die Nebenfiguren definiert.²⁵

²⁴ Kapitel V widmet sich ausführlich diesem Zusammenhang.

²⁵ Vgl. Schäfer 1989, S.362f.

II „Mein Leben ist ein einziges Versäumnis!“²⁶ Die Thematik des verfehlten Lebens als Konsequenz einer ästhetischen Lebenshaltung

Die existentielle Dringlichkeit der Identitätsfindung in Frischs Werk hängt unmittelbar mit der Vorstellung vom versäumten Leben und der einer Wechselbeziehung von Leben und Tod zusammen. Wie sich zeigen wird, manifestiert sich die Thematik des versäumten Lebens als durchgängiges Motiv facettenreich im Werk²⁷. Frischs Helden vereint die quälende Einsicht: „Mein Leben ist ein einziges Versäumnis!“ (ST: III,524).

Das vorliegende Kapitel hinterfragt, wie sich die Lebensversäumnisse der Figuren konstituieren, und erläutert die zentralen Ursachen dieser Versäumnisse. Die Relevanz dieser Thematik für Frisch rührt einerseits von seiner Vorstellung einer wechselseitigen Beziehung zwischen Leben und Tod her und lässt sich andererseits auf eine persönliche Bedrängnis zurückführen, die er mit anderen Künstlern teilt. Wie sich zeigen wird, bedeutet für Kierkegaard, dessen Gedankengut nicht nur in diesem Fall Berührungspunkte mit Frischs Werk aufweist, Lebensverfehlung in erster Linie, durch eine ästhetische Haltung gegenüber dem Leben die Wahl des eigenen Selbst zu versäumen, indem das Ich sich von der ihn umgebenden Welt isoliert, ohne sich in Kontext mit ihr zu setzen.

Die von Kierkegaard entwickelten Existenzstadien werden unter besonderer Berücksichtigung der ästhetischen Sphäre als Folie vor Frischs Werk gelegt, um so den Lebensversäumnissen der Figuren auf die Spur zu kommen und eine erste Einschätzung über ihre Fähigkeit, zu sich selbst und der Welt in eine wirkliche Beziehung zu treten, zu elaborieren.

II.1 Das Dilemma zwischen Dichterexistenz und existierendem Dichter

Versäumtes Leben wird in Literatur- und Zeitgeschichte nicht erst seit Frisch thematisiert; seit Beginn des 19. Jahrhunderts ist sie Ausdruck einer allgemeinen Künstler-

²⁶ ST: III,524.

²⁷ Breier (1992) untersucht ausführlich das Motiv des versäumten Lebens bei Frisch.

problematik: Die „l'art pour l'art“ – Bewegung²⁸ plädierte für die strikte Trennung von Leben und Kunst; in der Folge litten zahlreiche Künstler unter dem dieser Forderung immanenten „Leben im Elfenbeinturm“²⁹, einem von der Gesellschaft isolierten und vom Leben entfremdeten Dasein, in dem jede Unmittelbarkeit von dichterischer Reflexion verstellt wird. Unter ihnen war u.a. Hugo von Hofmannsthal, der seinem Dilemma Ausdruck verlieh: „[...] mir fehlt die Unmittelbarkeit des Erlebens; ich sehe mir selbst leben zu und was ich erlebe ist mir wie aus einem Buch gelesen; erst die Vergangenheit verklärt mir die Dinge und gibt ihnen Farbe und Duft. Das hat mich wohl auch zum ‚Dichter‘ gemacht...“³⁰. Auch Thomas Mann fragte nach der Vereinbarkeit von Künstlerdasein und bürgerlichem Leben. Er schildert diesen Konflikt in den Novellen *Tonio Kröger* (1903) und *Tod in Venedig* (1911) und fordert: „[...] ein Dichter, Gott helfe mir, m e h r zu sein hat als bloß ein Künstler.“ [Hervorh. im Orig.].³¹ Der wahre Dichter „[...] stützt sich – statt frei zu ‚erfinden‘ – auf irgendetwas Gegebenes, am liebsten auf die Wirklichkeit [...]“³².

Mit diesem Dilemma setzt sich der junge Max Frisch nach der Lektüre von Gottfried Kellers *Der Grüne Heinrich* verstärkt auseinander, die ihn zu der erschreckenden Ahnung führt, dass ein Leben scheitern kann. Seine Befürchtung, keine echte Beziehung zum Leben aufbauen zu können und es auf diese Weise zu verfehlen, manifestiert sich in seinen Helden. Frischs Figur Jürg Reinhart z.B. fehlt die Verbindung zum Leben: „[...] eigentlich hatte er immer bloß nachgedacht und in diesem Leben umhergestanden wie ein Torso, der ohne Arme ist und niemals zupacken kann? Niemals mitmachen!“ (JR: I,291) und „[...] er sieht bloß dieses einzige: daß alle irgendwie anders sind! Und daß sie etwas haben, wovon er einfach nichts weiß! [...] Dann überfällt ihn immer diese Angst, als stünden alle andern in einer heimlichen Verschwörung, die ihn ausschließt!“ (JR: I,297). In *Die Schwierigen* lässt Frisch den Protagonisten ein zwischen Künstlerdasein und Bürgerlichkeit zerrissenes Leben führen, um ihn schließlich an diesem Dilemma scheitern zu lassen – eine Projektion seines eigenen Gefühls der Zerrissenheit zwischen dem Drang zu schreiben und dem Bedürfnis, der Gesellschaft und dem echten Leben anzugehören. Durch

²⁸ Zu Deutsch: die Kunst um der Kunst willen. „Forderung nach Autonomie der Kunst, einer zweckfreien, nicht von äußeren (moralischen, religiösen, politischen, sozialen) Anlässen beeinflussten und zu verstehenden, eigengesetzlichen Kunst als Selbstzweck allein aus der Idee des Schönen, das nutzlos, überflüssig, über praktische Bedürfnisse und ethische Werte erhaben sei“ (Wilpert 2001, S. 451f.).

²⁹ Allegorie für die geistige Ansiedlung eines Künstlers im nur Ästhetischen, vom Geschehen in der Welt Isolierten (vgl. ebd., S. 206).

³⁰ Zitiert nach Volke 1977, S. 42.

³¹ Zitiert nach Schröter 1979, S. 83.

³² Zitiert nach ebd., S. 84.

Architektenberuf und Heirat empfindet Frisch sich als vollwertiges Mitglied der Gesellschaft: „[...] ich bin nicht mehr Student und nicht mehr Schriftsteller, ich gehöre zur Mehrheit.“ (MON:VI,703). Rückblickend charakterisiert er sich als „bewußten Bürger, eine[n], der Bürger sein will“³³, zu Opfern bereit: „Mit 25 Jahren war ich fertig mit der Schriftstellerei [...] und verbrannte alles Papier, das beschriebene und das leere dazu, fertig mit falschen Hoffnungen.“ (*Rede an junge Lehrer*: IV,207). Er schwört sich, nie wieder zu schreiben; ein Versprechen, das er bald bricht, „[...] weil für diesen Versuch, das Leben schreibend zu bestehen, der Feierabend nicht ausreicht“ (*Öffentlichkeit als Partner*: IV,244). Schließlich gibt er seinen „Brotberuf“ (MON: VI,704) zugunsten der Schriftstellerei auf und beendet mit seiner Ehe auch privat sein bürgerliches Leben.³⁴

Die Veränderung der äußeren Situation löst jedoch nicht die innere Problematik. Frisch würde sich selbst

[...] zur Gattung der Notwehrschriftsteller rechnen. Das heißt, ich schreibe, um zu bestehen; ich schreibe, um mir klar zu werden; ich schreibe, um mich auszudrücken [...] der zentrale Impuls ist der ganz simple, einfache, naive: der Spieltrieb, und die Notwehr: also die Gespenster zu bannen an der Wand.³⁵

Durch das Schreiben gelingt ihm die Bewältigung des Lebens. Sein Modus Proceedendi: „[...] schreibend eine Ordnung ins Werk zu bringen, wo wir im Leben nur scheiterten und scheiterten. Wir schreiben an gegen das Wegschwimmen und das Weggeschwemmtwerden. Wer einen Selbstmord beschreibt, verhindert damit den eigenen, läßt einen anderen an seiner Stelle sterben“³⁶. Diese Form der Lebensbewältigung birgt die Gefahr verminderter Lebens-Unmittelbarkeit zugunsten der Reflexion und damit eine Entfernung des Schriftstellers vom Leben. Frisch ist sich über diesen Mechanismus im Klaren, in *Montauk* schreibt er: „der Schriftsteller scheut sich vor Gefühlen, die sich zur Veröffentlichung nicht eignen; [...] seine Wahrnehmungen unterwirft er der Frage, ob sie beschreibenswert wären, und er erlebt ungern, was er keinesfalls in Worte bringen kann.“ (MON: VI,627).

Der innere Konflikt: Frisch schreibt, um das Leben bewältigen zu können, ist sich aber gleichzeitig der Gefahr bewusst, dadurch der Reflexion zu verfallen und sich von Gesellschaft und Leben zu isolieren. Zeitlebens ist er bestrebt, im Leben verankert zu bleiben und die Trennung zwischen Kunst und Leben zu verhindern.

³³ Arnold 1990, S. 210f.

³⁴ Zu den biographischen Angaben vgl. Hage 2004 bzw. Waleczek 2001 und Stephan 1983.

³⁵ Arnold 1990, S. 252.

³⁶ Der schweizerische Beobachter Nr. 9 (1986), S. 91.

Diese Trennung birgt für Frisch jedoch nicht nur eine persönliche Komponente, sondern beinhaltet auch eine gesellschaftliche Konsequenz. Beeinflusst auch von gesellschaftspolitisch engagierten Persönlichkeiten wie Bertold Brecht und Jean-Paul Sartre³⁷ empfindet Frisch eine tiefe Verantwortung gegenüber seiner Zeit: „Was ist die Aufgabe der Literatur? Neben dem schon Erwähnten, dem Sich-selbst-Ausdrücken, Sich-selbst-in-dieser-Welt-retten durch Darstellen, liegt die Aufgabe der Literatur [...] darin, Ideologie zu verunsichern, indem sie immer wieder versucht, die sich verändernde Realität ins Bild zu bringen, zur Darstellung zu bringen“^{38, 39}.

Frischs Forderung nach Teilnahme und Bindung eines Künstlers an das Zeitgeschehen ist also durch ein Verantwortlichkeitsbewusstsein gegenüber der Gesellschaft einerseits und durch die persönliche Angst vor dem im Ästhetischen erstarrten Künstlerdasein und dem dadurch versäumten Leben andererseits motiviert.

II.2 Die Dualität von Leben und Tod

Nach Frischs Auffassung wird das Leben erst durch das Bewusstsein des Todes als Negation des Lebens als kostbar erfahren:

[W]ir leben und sterben jeden Augenblick, beides zugleich, nur daß das Leben geringer ist als das andere, seltener, und da wir nur leben können, indem wir zugleich sterben, verbrauchen wir es [...] Es gibt kein Leben ohne Angst vor dem andern; schon weil es ohne diese Angst, die unsere Tiefe ist, kein Leben gibt: erst aus dem Nichtsein, das wir ahnen, begreifen wir für Augenblicke, daß wir leben. [...] Ohne dieses spiegelnde Wachsein, das nur aus der Angst möglich ist, wären wir verloren; wir wären nie gewesen... (TBI: II,500).

Erst im Bewusstsein seiner Gefährdung kann das Leben in echter Verbindung genossen und dafür genutzt werden, Identität auszubilden, sich aus inneren und äußeren Zwängen zu befreien und selbst zu wählen. Dass die Selbstfindung innerhalb der Lebenszeit geschieht, ist von fundamentaler Wichtigkeit, denn im Tod ist es dafür zu spät. Der Tod ist zeitlos, die Zeit als Medium der Veränderung gehört zum Leben.

³⁷ Sartre proklamierte mit der „littérature engagée“ die Verantwortlichkeit und Bindung des Schriftstellers an aktuelle Zeitgeschehnisse. Gemeint ist eine Literatur, die sich im Gegensatz zur „l’art pour l’art“ – Bewegung nicht in erster Linie nach ästhetischen Werten richtet und lediglich um ihrer selbst willen besteht, sondern sich einlässt auf die vorhandene Wirklichkeit und die aktive Mitgestaltung der Umwelt durch das Wort, das den Horizont des Lesers erweitern und ihn zur Auseinandersetzung mit Problemen und auf die Suche nach Lösungen bringen soll (vgl. Wilpert 2001, S. 211f.).

³⁸ Arnold 1990, S. 256.

³⁹ Frischs gesellschaftliches Engagement als Schriftsteller wird in Kapitel V.1 ausführlich thematisiert.

Ein wirklicher, d.h. erlösender Tod tritt nur ein, wenn das Leben genutzt wurde, während auf ein verfehltes Leben ein Tod folgt, der als Endlosigkeit ohne Veränderung, als vollkommene Handlungsunfähigkeit in einem zeitlosen Raum ohne Hoffnung auf ein Ende vorgestellt wird. Das Spätwerk *Triptychon* (1978) enthüllt diese Vorstellung des Todes als absoluten Stillstand, in dem keine Entwicklung mehr möglich ist. Die Figuren des Stücks bleiben unverändert auf der als Lebende zuletzt erreichten Entwicklungsstufe stehen; ihre Dialoge reißen immer wieder ab, nur um später wieder aufgenommen und wiederholt zu werden.

Im *Stiller* schildert der gleichnamige Protagonist den Tod als unerträglichen Zustand vollkommener Ohnmacht bei gleichzeitigem Wachsein,

[...] dabei nicht schmerzhaft. [...] Ich [Stiller, d. Verf.] glaube nachträglich, die entsetzliche Pein bestand darin, plötzlich nichts mehr zu können, nicht rückwärts, nicht vorwärts [...] dennoch vorhanden zu bleiben, rettungslos ohne Schluß, ohne Tod. [...] es bleibt Sturz, nichts weiter, ein Sturz, der auch wieder gar keiner ist, ein Zustand vollkommener Ohnmacht bei vollkommenem Wachsein, nur die Zeit ist weg, wie schon gesagt, die Zeit als Medium, worin wir zu handeln vermögen; alles bleibt wie gewesen, nichts vergeht, alles bleibt nun ein für allemal.
(ST: III,725f.)

Er hat die Möglichkeit, ins Leben zurückzukehren und seine Verfehlungen zu korrigieren: „Ich hatte ein Leben, das nie eines gewesen war, von mir geworfen. [...] Ich durfte mich entscheiden, ob ich noch einmal leben wollte, jetzt aber so, daß ein wirklicher Tod zustande kommt.“ (ST: III,727). Der beschriebene Tod wird als unwirklich, d.h. als Folge auf ein verfehltes Leben charakterisiert.

Die Möglichkeit der Korrektur von Lebensversäumnissen mit der Chance auf einen wirklichen Tod hat Stillers Freund Alex, der Suizid begeht, um sich „von seiner Schwäche zu trennen“ (ST: III,589), nicht. Er hatte gehofft, „[...] daß der Tod einfach das Ende sei [...] er konnte seinen Irrtum nicht mehr verlassen; er hatte plötzlich keine Zeit mehr. Jetzt ist es zu spät. Seit sechs Jahren schon ist er ohne Zeit. Er kann sich nicht mehr selbst erkennen, jetzt nicht mehr. Er bittet um Erlösung. Er bittet um den wirklichen Tod...“ (ST: III,587).

Im Gegensatz dazu ist Pelegrin in *Santa Cruz* sich gewiss, sein Leben genutzt zu haben. Er erwartet einen erlösenden Tod und ist daher furchtlos: „Es ist nichts Gräßliches dabei: ich habe gelebt.“ (SC: II,71).

Wie sich gezeigt hat, besteht in Frischs Vorstellung ein Kausalzusammenhang zwischen Leben und Tod: Im Leben realisiert der Mensch sein Verhalten zum Tod. Wird

das Leben versäumt, entbehrt der Tod seiner erlösenden Funktion.

II.3 Der Terminus ‚wirkliches Leben‘

Die maßgebenden Konstituenten für ‚versäumtes Leben‘ werden in Kapitel II.5 eingehend analysiert. Eine angemessene Basis für diese Untersuchung bietet die Beleuchtung des gegenteiligen Terminus: ‚wirkliches Leben‘.

Neben einem spezifischen Gebrauch verwendet Frisch ihn auch in Anlehnung an den üblichen Sprachgebrauch als Synonym für reales Leben bzw. Wirklichkeit des alltäglichen Lebens.⁴⁰ Dieser Bedeutungsaspekt soll hier zugunsten des spezifischen Bedeutungsgehaltes unbeachtet bleiben. Frischs Verwendung des Terminus legt den Akzent auf die individuelle Leistung des Daseinsvollzugs: „Und doch vollzieht sich das menschliche Leben oder verfehlt sich am einzelnen Ich, nirgends sonst.“ (GB: V,68).

Nach welchen Kriterien sich ein gelungener Daseinsvollzug konstituiert, macht folgendes Zitat deutlich:

[...] es hängt alles davon ab, was wir unter Leben verstehen! Ein wirkliches Leben, ein Leben, das sich in etwas Lebendigem ablagert, nicht bloß in einem vergilbten Album [...] Daß ein Leben ein wirkliches Leben gewesen ist, es ist schwer zu sagen, worauf es ankommt. Ich nenne es Wirklichkeit, doch was heißt das! Sie können auch sagen: daß einer mit sich selbst identisch wird. Andernfalls ist er nie gewesen! (ST: III,417).

Genannt werden zentrale Voraussetzungen, unter denen sich ‚wirkliches Leben‘ realisiert: Stiller meint mit „identisch werden mit sich selbst“ in erster Linie das Vermögen, sich aus starren Rollenzwängen und Bilderverhältnissen zu befreien, sich selbst aktiv zu wählen und in seiner wandelbaren Ganzheit anzunehmen und so in eine echte Beziehung zum Leben zu treten. Als weitere Voraussetzung nennt er die Lebendigkeit im Kontrast zum vergilbten Album. Hier wird Frischs Begriff des Wirklichen als Zwischenraum zwischen Entwurf und Fertigem transparent: „Das Wirkliche: die Spannung dazwischen. [...] alles Fertige hört auf, Behausung unseres Geistes zu sein; aber das Werden ist köstlich, was es auch sei – [...]“ (TBI: II,634). Wirklich sein bedeutet veränderbar und sich verändernd sein. Dies referiert auf die dem Gesamtwerk immanente Hinwendung zum Lebendigen. ‚Wirkliches Leben‘ konstituiert

⁴⁰ Bui Hanh Nghi (1974) weist dies in ihrer Dissertation „Zu Max Frischs Begriff ‚Das wirkliche Leben‘“ anhand umfangreicher Textstellenanalysen nach.

sich also wesentlich darin, ob es gelingt, der Erstarrung entgegenzuwirken und als ein werdender vital und wandlungsfähig zu bleiben.

Wandlungsfähigkeit als Gegensatz zu einengender Ordnung und staatlicher Überwachung wird auch in *Graf Öderland* zum Thema:

In dieser Welt der Papiere, in diesem Dschungel von Grenzen und Gesetzen, in diesem Irrenhaus der Ordnung [...] Ich kenne eure Ordnung. Ich bin in Öderland geboren. Wo der Mensch nicht hingehört, wo er nie gedeiht. [...] Wo man die Schöpfung bekämpfen muß, damit man nicht erfriert oder verhungert [...] (GÖ: III,55).

Öderland, bereits durch den Namen als Inbegriff öden Lebens in eintöniger Monotonie und unveränderbarer Starrheit charakterisiert, verhindert ‚wirkliches Leben‘. Der Staatsanwalt sehnt sich nach einem Leben außerhalb von Öderland, ohne „[...] Dämmerung, ohne Hoffnung auf ein andermal, alles ist jetzt [...]“ (GÖ: III,54), das er in Santorin verwirklichen will. Santorin fungiert hier als ‚Traumland‘. Dies verbindet ihn mit zahlreichen Frisch-Figuren, für die eine Erlebenssehnsucht gepaart mit der Vorstellung von einem fernen Land, in dem das reale, als festgefahren und starr wahrgenommene Leben zugunsten eines wandelbaren Lebens abgelegt wird, charakteristisch ist. Der geografische Ort ist austauschbar; was bleibt, ist der Traum von einem Leben ohne Alltag, ohne Wiederholung und Zwänge. Dahinter steht die Sehnsucht vieler Figuren, die ihnen immanente Selbst-Entfremdung zu überwinden. Reinhart in *Die Schwierigen* träumt von Griechenland, der Rittmeister in *Santa Cruz* bezeichnet das Leben in Hawaii als „unser wirklicheres Leben“ (SC: II,22), für Enderlin ist Peru „das Land seiner Hoffnung“ (GB: V,152), während Don Juan statt in ein Land in die Geometrie fliehen will. Der Traum vom ‚wirklichen Leben‘ birgt die Gefahr des versäumten Lebens, indem er die Figuren hindert, ihr reales Leben im Hier und Jetzt zu gestalten und zu verwirklichen.

Ein Leben in ständiger Veränderung erhält die Vitalität, birgt jedoch auch das Risiko, nicht ins Konkrete zu gelangen, sondern stets im Möglichen zu verharren und die Verwirklichung des Lebens zu versäumen.

Hier ist eine deutliche Annäherung Frischs an den Philosophen Kierkegaard zu erkennen.

II.4 Max Frisch und Sören Kierkegaard – Berührungspunkte

Der Bezug zu Kierkegaard liegt nicht nur durch seine mehrfache Erwähnung im Werk nahe.⁴¹ Frischs Gesamtwerk bildet sich im Widerspruch zwischen ästhetischer und ethischer Haltung gegenüber dem Leben heraus, im Schweben zwischen Existenzmöglichkeit und -wirklichkeit. Es konnte gezeigt werden, dass der Widerspruch auch den Schriftsteller selbst bedrängte. Mit der Darstellung dieses Dualismus durch die Gegenüberstellung eines Ästhetikers und eines Ethikers in seinem Erstlingswerk *Entweder / Oder* (1843) trifft Kierkegaard den Nerv der bereits erläuterten Künstlerproblematik, unter der auch er leidet: einen Weg aus seiner Schwermut findet er nur in der philosophischen Produktion. Bewusst verzichtet er auf ein Leben innerhalb der bürgerlichen Norm. In der Überzeugung, dass er als Ausnahmemensch eine Aufgabe außerhalb des normalen Lebens zu erfüllen habe, löst er seine Verlobung mit Regine Olsen, um sich vollkommen dem Philosophieren und Schreiben zu widmen. Dadurch entfernt er sich immer mehr von der Unmittelbarkeit des Lebens.⁴² Im Bewusstsein seines Dilemmas schreibt er: „Christlich betrachtet ist (trotz aller Ästhetik) jede Dichterexistenz Sünde, die Sünde: zu dichten, statt zu sein [...]“⁴³.

Eine Verbindungslinie zwischen Kierkegaard und Frisch lässt sich in der ähnlichen Bedrängnis ausmachen, wenngleich der in Kierkegaard tief verwurzelte christliche Glaube sie trennt. Frisch bestätigt die Existenz von Berührungspunkten: „[A]uch das Kierkegaard-Motto kam sehr spät dazu [zum *Stiller*-Roman, d. Verf.], weil ich dann anfing, Kierkegaard zu lesen und das entsprach mir natürlich von der Position aus ungeheuer.“⁴⁴

Kierkegaards Einfluss wird in erster Linie am Roman *Stiller* offensichtlich: nicht nur durch die Voranstellung zweier Motti aus Kierkegaards Werk, sondern auch an der Ähnlichkeit mit *Entweder / Oder* in Aufbau und Struktur. Beide Werke bestehen aus zwei Teilen, in beiden übernimmt ein Jurist die Funktion eines Mentors.⁴⁵

Einige Textstellen im *Tagebuch 1946-1949* lassen Frischs Kenntnis des frü-

⁴¹ Vgl. dazu ST: III,733;735;737, GB: V,187 und DJ: III,173.

⁴² Eine ausführliche Biographie Kierkegaards, die auch seine philosophischen Arbeiten einbezieht, findet sich bei Garff 2004.

⁴³ Kierkegaard 1984, S. 73.

⁴⁴ Zitiert nach Schmitz 1977, S. 34.

⁴⁵ Zur Vertiefung dieser Thematik siehe u.a. Naumann 1978, Mayer 1963, Manger 1967 und Stemmler 1972.

hen Kierkegaard erkennen: „Die Würde des Menschen, scheint mir, besteht in der Wahl. Das ist es, was den Menschen auch vom Tier unterscheidet; [...] Erst aus der möglichen Wahl ergibt sich die Verantwortung; die Schuld oder die Freiheit; die menschliche Würde, die man manchmal gerne für das leichtere Dasein einer Möwe gäbe.“ (TBI: II,488). Wie Kierkegaard versteht Frisch die Wahl als zentrale Kategorie, durch die der Mensch gleichermaßen Freiheit und Verantwortung gewinnt.⁴⁶

Es hat sich gezeigt, dass Max Frisch seine Gedanken stellenweise denen des Vorgängers angenähert hat. Es ist daher legitim, Teile der Philosophie Kierkegaards, insbesondere seine Schriften über die Existenzstadien, als Folie auf Frischs Werk zu legen, um so Verhaltenskategorien für die zu analysierenden Figuren zu finden. Keinesfalls wird Frischs Werk als treue Umsetzung von Kierkegaards philosophischem Gedankengut verstanden, noch wird eine Gleichsetzung von Frischs und Kierkegaards Figuren angenommen.

Kierkegaard entwirft drei Existenzstadien⁴⁷ als Maßstab für versäumtes bzw. verwirklichtes Leben. Derjenige, der die ethische bzw. christliche Haltung zum Leben vollzieht, erkennt sich selbst und vollzieht die Selbstwahl⁴⁸:

Laß uns einmal ein ethisches und ein aesthetisches Individuum einander gegenüberstellen. Der Hauptunterschied, um den sich alles dreht, ist, daß das ethische Individuum sich selbst durchsichtig ist und nicht ‚ins Blaue hinein‘ lebt, wie das aesthetische Individuum es tut. Mit diesem Unterschied ist alles gegeben. Wer ethisch lebt, hat sich selbst gesehen, erkennt sich selbst, durchdringt mit seinem Bewußtsein sein ganzes konkretes Sein, erlaubt es unbestimmten Gedanken nicht, in ihm herumzuwirtschaften [...] Die Wendung [...] Erkenne dich selbst ist oft genug wiederholt worden, und man hat darin das Ziel für das gesamte menschliche Streben erblickt. [...] Das ethische Individuum erkennt sich selbst, aber dies Erkennen ist keine bloße Kontemplation, denn damit ist das Individuum bestimmt nach seiner Notwendigkeit, es ist eine Besinnung auf sich selbst,

⁴⁶ Dieser Gedanke liegt auch Immanuel Kants kategorischem Imperativ zugrunde. Kant versteht die Freiheit des Menschen nicht als durch das reine Wollen determinierte Wahl, denn der Wollende ist dem Gesetz des Sollens gegenüber nicht frei; jeder Mensch muss die Menschheit gewährleisten: „Handle nur nach derjenigen Maxime, durch die du zugleich wollen kannst, daß sie ein allgemeines Gesetz werde“ (Kant 1965, S. 42).

⁴⁷ Existenz wird hier verstanden als „[...] ein Sein, das durch wirklichkeitserzeugendes Handeln von einem Individuum in seinem Selbstvollzug hervorgebracht wird“ (Pieper 2000, S. 9).

⁴⁸ Kierkegaard versteht unter ‚Selbst‘ zunächst ein Nichtfestgelegtsein, ein Werden bzw. eine Tätigkeit. Der Mensch existiert als Selbst, d.h. als ein aktivisches Verhältnis, wobei er sich nicht von vornherein als der, der er ist, besitzt. Er muss sich willentlich bestimmen innerhalb der Grenzen der für das Selbst konstitutiven Strukturmomente: 1. Sich-Verhalten (der Mensch vereinigt zwei Pole (z.B. Unendlichkeit – Endlichkeit) zwar im Sein, begreift diese Einheit aber noch nicht als eigene Leistung.) 2. Sich-im-Sich-Verhalten-zu-sich-selbst-Verhalten (der Mensch begreift sich als Urheber des Verhältnisses, das damit Produkt einer Selbsttätigkeit ist.) 3. Sich-im-Sich-Verhalten-zu-einem-anderen-Verhalten (das Selbst begreift sich als in seiner Urheberschaft durch ein Anderes (außerhalb des Selbst angesiedelter Ursprung des Selbst) ermöglicht) (vgl. ebd., S. 56ff.).

die selber eine Handlung ist, und darum habe ich statt des Ausdrucks ‚sich selbst erkennen‘ mit Fleiß den Ausdruck ‚sich selbst wählen‘ gebraucht. Indem also ein Mensch sich selbst erkennt, ist er nicht am Ende, vielmehr ist dies Erkennen in hohem Maße fruchtbar, und aus diesem Erkennen geht er nach seiner wahren Individualität hervor. [...] Das Selbst, das vom Individuum erkannt wird, ist zugleich das wirkliche und das ideale Selbst, welches das Individuum außerhalb seiner hat als das Bild, zu dessen Ebenbild es sich bilden soll, und andererseits doch in sich hat, weil es es selber ist.⁴⁹

Kierkegaard beschreibt den ethisch lebenden Menschen als ein Ich, das sich selbst nahe steht, sich kennt und durchschaut, d.h. es steht in bewusster und authentischer Beziehung zum eigenen Selbst. Wie sich noch herausstellen wird, befindet sich der ästhetisch lebende Mensch demgegenüber in einem weniger entwickelten Stadium des Selbstbezugs. Die Relevanz von Kierkegaards Theorien für die vorliegende Forschung begründet sich darin, dass er in seinen Existenzstadien maßgeblich den Selbst- sowie Fremdbezug der Individuen thematisiert und dadurch fruchtbare Anhaltspunkte für die Forschungsfrage liefert.

Im Folgenden werden Kierkegaards zentrale Kriterien eines ästhetischen Lebens an Frischs Werk angelegt, um herauszubilden, durch welches Verhalten die Figuren ihr Leben und den Aufbau einer Beziehung zu Selbst und Welt versäumen und dadurch ihre Identitätsfindung verhindern.

Als Begründer der Existenzphilosophie negiert Kierkegaard die bisher geltende Auffassung eines alle Menschen vereinenden feststehenden Wesensbegriffs. Er bestätigt die Individualität des Menschen, der selbstverantwortlich handelnd eine individuelle Lebensform und Wesensbestimmung wählt und ausführt, d.h. er sieht einen Wert in der Verwirklichung von Identität. Für deren Ge- oder Misslingen ist der Mensch selbst verantwortlich, indem er über die Freiheit verfügt, Entscheidungen zu treffen und unter zur Verfügung stehenden Möglichkeiten zu wählen. Wahl und Entscheidung sind für Kierkegaard wesentliche Kategorien zur Beurteilung des Menschen. Das menschliche Dasein erhält seinen Sinn erst durch die Selbstwahl.⁵⁰

Selbstwerdung wird von ihm prozesshaft gedacht, sie erfolgt je in Augenblicken: der Mensch muss den Zusammenhang, der im Dasein Identität und geschichtliche Kontinuität erzeugt, durch Springen von Augenblick zu Augenblick herstellen, womit er immer wieder die Lücke zwischen seinen Selbstentwürfen und deren Umsetzung schließt.

⁴⁹ Kierkegaard 1957, S. 275f..

⁵⁰ Vgl. Pieper 2000, S. 7ff..

Zentral ist die Frage nach dem Sinn des Lebens: welche Lebensform, verstanden als ein Gesamtentwurf individuellen Selbstseins, ist für reflektierte Lebewesen befriedigend?

Kierkegaard unterscheidet typische Existenzstadien, die er in seinen Schriften unter verschiedenen Pseudonymen quasi aus der Binnenperspektive darstellt. Der Unterschied zwischen diesen Lebensformen liegt in der Beziehung zum Absoluten. Diese ist gefährdet, wenn einer der Bezüge, die das Selbstverhältnis begründen, verabsolutiert wird: das Verhältnis zu sich selbst, das Verhältnis zu den anderen, das Verhältnis zum Ewigen. Der Selbstbezug muss immer zugleich auch als Bezug zu Mitwelt und Mitmenschen getätigt werden.⁵¹

In *Entweder / Oder* stellt Kierkegaard, der sich als Herausgeber Victor Eremita ausgibt, ästhetische und ethische Lebensform gegenüber.

Das ästhetisch orientierte Dasein des Dichters A entpuppt sich als eine Scheinexistenz; es ist angefüllt von scheinbaren Emotionen und überfeinen Gefühlsregungen, die er in Wahrheit bewusst steuert und immer wieder reflektiert. Sein Leben richtet sich allein nach dem Prinzip der Sinnlichkeit: an erster Stelle steht die egoistische Befriedigung der eigenen Bedürfnisse. Er ist in ästhetischem Kalkül erstarrt und auf reine Reflexion reduziert, wodurch ihm jede unmittelbare Erlebnisfähigkeit abhanden kommt, indem er nach der Devise lebt: „Man hält von Anfang an das Steuer des Genusses fest in der Hand; setzt nicht bei jeglichem Entschlusse gleich alle Segel“⁵². Wichtiger als jede Gegenwart sind dem Ästheteten Sehnsüchte und Erinnerungen, über denen er einen unmittelbaren Weltbezug und damit sein Leben in der Wirklichkeit versäumt:

Kein einziges Lebensmoment darf für einen mehr Bedeutung haben, als daß man es jeden Augenblick, wo man will, vergessen kann; jedes einzelne Lebensmoment muß andererseits so viel Bedeutung für einen haben, daß man jeden Augenblick seiner sich erinnern kann. [...] Um sich dergestalt erinnern zu können, muß man darauf Acht geben, wie man lebt, insbesondere wie man genießt. Genießt man frisch weg bis zur Neige, nimmt man immerfort das Höchste mit, welches der Genuß gewähren kann, so wird man weder imstande sein, sich zu erinnern, noch zu vergessen. [...] Spürt man daher, daß der Genuß oder sonst ein Lebensmoment einen zu stark hinreißt, so halte man einen Augenblick inne und erinnere sich. [...] Hat man dergestalt in der Kunst zu vergessen und in der Kunst, sich zu erinnern, sich vervollkommnet, so ist man imstande, Fangball zu spielen mit dem ganzen Dasein.⁵³

⁵¹ Vgl. ebd., S. 54ff.

⁵² Kierkegaard 1956, S. 313.

⁵³ Ebd..

A lebt für den flüchtigen Augenblick, aus Furcht vor Langeweile und Festlegung scheut er die Wiederholung. Nichts in seinem Leben ist von Dauer, sondern ständiger Neuanfang nach dem Motto: „[...] ebenso muß man auch immerfort sich selbst austauschen [...]“⁵⁴. Dadurch wird sich A weder über die Vergänglichkeit der Zeit noch über seine eigene Vergänglichkeit bewusst.

Er scheut jede echte Bindung an seine Mitmenschen, zu denen er immer auf Distanz bleibt, kann so keine Beziehung aufbauen und bleibt frei von zwischenmenschlichen Verpflichtungen, sozialen Bindungen und gesellschaftlicher Verantwortung. So ist er überzeugt davon, dass wenn „[...] zwei Menschen sich ineinander verlieben und ahnen, daß sie füreinander bestimmt sind, so gilt es den Mut zu haben, abzubrechen; denn damit, daß man fortfährt, ist lediglich alles zu verlieren und nichts zu gewinnen. [...]“⁵⁵.

Ohne sich je wirklich für etwas zu entscheiden und mit den Konsequenzen zu leben, verharrt er stets im Bereich des Möglichen und vermag es nicht, seine Freiheit der Wahl zu nutzen und den Schritt von der Existenzmöglichkeit in die Wirklichkeit zu tun. Seine Lebensform kann keinen Zusammenhang, keine Identität bzw. Kontinuität stiften, weil sie zeitlich verhaftet ist, also nichts Dauerhaftes begründet und daher ohne Bezug bleibt.

A steht zu sich selbst in einem unmittelbaren Verhältnis, es findet kaum Selbstreflexion statt, so dass er sich nicht in einem transzendentalen Zusammenhang zur Welt wahrnimmt. Sein Leben ist durch Trostlosigkeit gekennzeichnet, die er wegen mangelnder Selbstreflexion nicht zu durchbrechen vermag; er selbst konstatiert: „Wie ist das Leben bedeutungslos und leer.“⁵⁶ und: „Mein Leben ist völlig sinnlos.“⁵⁷ Auch in Kierkegaards Beurteilung verfehlt A sein Leben, indem er der Daseinsleere verfällt und damit im Grunde unwirklich bleibt: „[...] in dem man sagen könnte, daß sein Weg durchs Leben keine Spur hinter sich ließ (denn seine Füße waren so beschaffen, daß die Spur unter ihnen haften blieb, auf diese Art mache ich mir die beste Vorstellung von seiner unendlichen Reflektiertheit in sich selber) [...]“⁵⁸.

Laut Kierkegaard ist jedes Lebewesen von Natur aus zunächst ästhetisch. Wer jedoch in dieser Lebensform verhaftet bleibt und die ihm gegebene Freiheit der Entscheidung nicht nutzt und den Sprung zur höherrangigen ethischen Existenz nicht

⁵⁴ Ebd., S. 319.

⁵⁵ Ebd., S. 318.

⁵⁶ Ebd., S. 31.

⁵⁷ Ebd., S. 38.

⁵⁸ Ebd., S. 330.

vollzieht, versäumt sich selbst. Nur die Selbstwahl führt zur Selbstwerdung, nur derjenige, der sich entscheidet und wählt, erreicht Wirklichkeit und Identität im Dasein. Für den Übergang von der ästhetischen zur ethischen Existenz ist zunächst die Distanz zu sich selbst von Nöten, indem man die objektivierende Perspektive des Allgemeinmenschlichen übernimmt und sich selbst als in den Kontext der Gemeinschaft eingebunden erfährt. Dadurch entsteht die Verpflichtung, stets das Wohl der Gemeinschaft in den Vordergrund zu stellen. Das Selbst entsteht so in jeder Entscheidung, die unter den selbst gesetzten Normen individuell getroffen wird.

Im zweiten Teil von *Entweder / Oder* dominiert die vom Juristen B vertretene ethische Existenz. Sie ist die höchste, die der Mensch durch eigene Kraft existentiell verwirklichen kann, indem er sich durch Wahl und Entscheidung ins konkrete Leben begibt.

Der Ethiker ordnet das Genussprinzip des Ästhetikers der Moralität unter und richtet sich nach verbindlichen moralischen Ansprüchen. Das Ästhetische wird dabei nicht negiert, sondern integriert, was die Annahme der eigenen, durch die ästhetische Lebensform gewordenen Person einschließt: „[...] da aber der Mensch sich selbst wählt, und durch die Wahl seiner selbst nicht etwa ein andres Wesen wird, sondern er selbst wird, so kehrt das gesamte Aesthetische wieder in seiner Relativität.“⁵⁹ Der Ethiker existiert im Gegensatz zum Ästheten aus sich selbst heraus, d.h. unabhängig von allem Äußeren.

Er verharrt nicht in Existenzmöglichkeiten, sondern wählt bewusst konkrete Lebensverhältnisse und die Selbst-Bindung an andere, d.h. er nimmt zwischenmenschliche Verpflichtungen und seinen Platz in der Gesellschaft wahr: B übt den Beruf des Gerichtsrates aus, führt eine glückliche Ehe und hat einen Sohn, d.h. er lebt ein alltägliches Leben. Die Wiederholung akzeptiert er als zum Leben gehörend und verfügt so auch über ein konkretes Verhältnis zu Zeit und Vergänglichkeit. Er wirft A vor: „Der Fehler ist, daß Du nicht geschichtlich denkst [...] Es ist nun einmal die Bedeutung der Zeit und der Menschheit und der Individuen Los, daß in der Zeit gelebt wird.“⁶⁰ Er legt A nahe, sich ebenfalls vom abstrakten Leben zu lösen und sich in die Konkretion zu begeben, das Leben handelnd zu ergreifen, Verantwortung anzunehmen und so die Gegenwart und die Gestaltungsmöglichkeiten der Zukunft für sich zu nutzen.

Nach Kierkegaards Beurteilung führt B ein sinnvolles Leben, ein Leben, das

⁵⁹ Kierkegaard 1957, S. 189.

⁶⁰ Ebd., S. 136.

zu Identität führt und ‚Spuren hinterlässt‘, statt der Daseinsleere zu verfallen.

In Bezug auf die der Forschungsarbeit zugrunde liegende Fragestellung verwirklicht B sowohl eine dialektischen Beziehung zur ihn umgebenden Welt und seinen Mitmenschen als auch einen authentischen, unverstellten Bezug zu sich selbst als autonomes Individuum. Der eingangs erläuterten These zufolge verwirklicht er seine Identität.

Für Kierkegaard findet der vollständige Identitätsvollzug allerdings erst in einem dritten, christlichen Stadium statt, das hier lediglich zugunsten der Frage, in welcher Beziehung Frischs Figuren zu Religion stehen, einbezogen wird:

Die dritte, christliche Existenzform wird dem Leser der *Philosophischen Brocken* durch die vergeistigte Figur des Johannes Climacus nahegebracht. Sie ist nicht aus eigener Kraft zu erreichen: Ausgangspunkt ist der Gedanke, dass der Mensch durch den Sündenfall das Ewige in sich selbst verloren hat. Dadurch ist ihm keine ethische Lebensform mehr möglich, da er nicht mehr über die Freiheit verfügt, die er als normengenerierende Instanz braucht. Durch den Verlust des Ewigen in sich selbst muss er sich zu Jesus Christus in Bezug setzen, d.h. sich für die christliche Religiosität entscheiden, um darüber die verlorene Verbindung zu Gott wieder aufzubauen. Die Voraussetzung dafür ist jedoch das Begreifen der eigenen Schuld und die Einsicht, dass die nun freie Stelle des Ewigen nicht durch ihn selbst besetzt werden kann. Das Problem ist, dass der Mensch durch den Sündenfall von sich aus keinen Bezug mehr zur Wahrheit hat, d.h. er kann sie von sich aus nicht erkennen, sondern ist auf die Offenbarung durch Gott angewiesen.

„Auf welche Weise wird also der Lernende Gläubiger oder Jünger? Wenn der Verstand verabschiedet ist und der Lernende die Bedingung empfängt. [...] Daß er das Ewige versteht.“⁶¹ Der Mensch, der bisher die eigenen Verstandesfähigkeiten als oberste Instanz ansah, ist nun gezwungen, ohne Möglichkeit zur Überprüfung an Gott und den Sündenfall zu glauben; der Mensch muss den eigenen Verstand und die geistigen Fähigkeiten aufgeben und sich ganz Gott anvertrauen.⁶²

⁶¹ Kierkegaard 1952, S. 61.

⁶² Vgl. Pieper 2000, S. 60ff..

II.5 Die Kategorien versäumten Lebens bei Frisch unter besonderer Berücksichtigung Kierkegaards

Kierkegaards Existenzstadien weisen bestimmte Verhaltensmuster auf, die dazu führen, dass das Leben im ästhetischen Bereich verfehlt oder im ethischen bzw. christlichen Dasein verwirklicht wird. Zentral ist wie bei Frisch die Thematik des versäumten Lebens in Zusammenhang mit Selbstfindung.

Zahlreiche Figuren in Frischs Werk betrachten ihr eigenes Leben als versäumt. Legt man Kierkegaards Maßstab an, weisen sie alle ästhetisch orientierte Verhaltensmuster auf, wenngleich die meisten durch ausgeprägte Selbstzweifel dem Bereich des unverstellten Selbstverhältnisses bereits entwachsen sind. Die plötzliche Bewusstwerdung des eigenen Zustandes wird im Werk häufig durch einen Sturz durch Spiegel symbolisiert:

Ich weiß jetzt, warum mich die Zisterne mit meinem Wasserbild erschreckt hat, dieser Spiegel voll lieblicher Himmelsbläue ohne Grund. [...] Wenn wir die Lüge einmal verlassen, die wie eine blanke Oberfläche glänzt, und diese Welt nicht bloß als Spiegel unsres Wunsches sehen, wenn wir es wissen wollen, wer wir sind, ach Roderigo, dann hört unser Sturz nicht mehr auf, und es saust dir in den Ohren, dass du nicht mehr weißt, wo Gott wohnt. Stürze dich nie in deine Seele, Roderigo, oder in irgendeine, sondern bleibe an der blauen Spiegelfläche wie die tanzenden Mücken über dem Wasser [...] (DJ: III,133).

Der Spiegelsturz metaphorisiert die Erfahrung, dass das Selbst(-bild) in Frage gestellt respektive zerstört wird und das bisherige Leben als verfehlt erfahren wird: „Es ist wie ein Sturz durch den Spiegel, mehr weiß einer nicht, wenn er wieder erwacht, ein Sturz durch alle Spiegel, und nachher, kurz darauf, setzt sich die Welt wieder zusammen, als wäre nichts geschehen. Es ist auch nichts geschehen.“ (GB: V,18).

Laut Kierkegaard bereitet die Bewusstwerdung des Selbst den Sprung in die ethische Lebensform vor. Dieser wird jedoch von den Figuren im Werk in der Regel nicht vollzogen. Verharren Frischs Helden in einer ästhetischen Lebenshaltung und versäumen dadurch die Selbstwahl, ihr Leben und ihre Identität? Zur Erhellung dieser These werden im Folgenden maßgebliche Verhaltensmuster der ästhetischen Existenz nach Kierkegaard zu zentralen Kategorien zusammengefasst und auf die Figuren in Frischs Werk angewendet.

Es wird bewusst je eine bestimmte „Lebensphase“ der Figuren fokussiert, um zunächst anhand eines grundlegenden Situationsbefundes einen Orientierungspunkt auszumachen, von dem aus im Verlauf der Forschungsarbeit Ursachen und Entwick-

lungen der Figuren untersucht und sichtbar gemacht werden können. Insofern wird hier lediglich ein Ist-Zustand der Figuren zu einem bestimmten Zeitpunkt ihrer Darstellung im Werk fokussiert, der dessen Ursachen sowie die Entwicklung der Figuren und Möglichkeiten zur Überwindung ihres hier festgestellten Zustands kaum einbezieht. Diese Lücke wird im Lauf der Arbeit geschlossen werden.

II.5.1 Selbstverhältnis

Kierkegaard charakterisiert den Ästheten als Dichter und Denker, der stets auf Sinnuche ist, aber Schwermut und Lebensüberdruß nicht zu überwinden vermag, weil er zu sich selbst in einem unmittelbaren Verhältnis steht und nur unter äußeren Bestimmungen existiert.

In welchem Verhältnis stehen die Figuren Frischs zu sich selbst? Wie reflektiert nehmen sie sich selbst und ihre Beziehung zur Welt wahr?

Ein entscheidender Unterschied zwischen Kierkegaards und Frischs Figuren zeigt sich in der Ursache der Resignation: während die Resignation des Johannes aus *Entweder / Oder* in dem Moment eintritt, als er die einsetzende Selbstreflexion zugunsten der Fortführung des ästhetischen Standpunkts zurückdrängt, resignieren Frischs Figuren gerade als Folge der Selbstreflexion durch das Einsetzen des Bewusstseins über den eigenen Zustand. Während Johannes also an der unmittelbaren Einheit mit seinem Selbst festhält und um den ästhetischen Standpunkt kämpft, verlieren Frischs Figuren ihr unmittelbares Selbstverhältnis und bewegen sich auf die ethische Sphäre zu.

Die einzige Ausnahme stellt der Abenteurer und Pirat Pelegrin in *Santa Cruz* dar: kindlich-naiv und gänzlich unreflektiert lebt er ohne einen Anflug von Selbstzweifeln in innerer Einheit. Bezeichnenderweise muss er sterben, als er den mythologisch-präexistentiellen Bereich des Meeres verlässt. Auf dem durch die Omnipräsenz von Pflicht und Verantwortung ethische Werte vermittelnden Schloss stirbt er in dem Moment, als er durch die Rückschau auf sein Leben auf sich selbst zurückgeworfen wird. Sobald er also die ihm bisher immanente Unmittelbarkeit verliert, ist er dem Tod geweiht. Als ein im Werkzusammenhang funktionell verankertes Strukturelement wird seine Existenz sinnlos, weil er eher im träumerischen als im existentiellen Bereich verankert ist und in dieser Funktion einerseits die verleugnete Seite des Ritt-

meisters und dessen Sehnsucht nach dem wirklicheren, d.h. ästhetischen Leben, und andererseits die unerfüllten Phantasien Elviras verkörpert.⁶³

Schon Pelegrins Nachfolger Don Juan weist nicht mehr dessen naive Unmittelbarkeit auf. Als Werdender dem unmittelbaren Selbstverhältnis gerade entwachsen, beschreibt er den Verlust der Einheit mit sich selbst als Spiegelsturz (DJ: III,133), der bereits erläutert wurde. Don Juan soll die Entscheidung zur Ehe treffen. Dies konfrontiert ihn mit der ethischen Existenz und führt ihn an die äußerste Schwelle des ästhetischen Bereichs. Den Sprung in die ethische Existenz durch Entscheidung zur Ehe und Selbstwahl vermag er jedoch nicht zu vollziehen: „Entscheidung über unser ganzes Leben, es ist entsetzlich.“ (DJ: III,103).

Ist Don Juans Selbstverhältnis stark verunsichert, so lässt sich dasjenige Stillers als zerrüttet beschreiben: seine Identität leugnend, ist er bestrebt, sich mit dem zeichenhaften Namen James Larkin White eine weiße, d.h. vergangenheits- und geschichtslose Identität überzustülpen. Der abenteuerlustige White fürchtet weder Tod noch Teufel und stellt offensichtlich das Gegenteil des labilen, unter massiven Versagensängsten und Selbstzweifeln leidenden Stiller dar. Mit der Übernahme dieser selbstentfremdeten Identität negiert Stiller seine gesamte geschichtliche und personale Vergangenheit, mithin sein eigentliches Selbst, obwohl er weiß: „Ergib dich und du bist frei, dein Gefängnis ist gesprengt, sobald du bereit bist, daraus hervorzugehen als ein nichtiger und ohnmächtiger Mensch.“ (ST: III,690).

Der Prozess der Selbstannahme war vor seiner Rückkehr in die Schweiz, die seine Bereitschaft zeigt, sich der eigenen Vergangenheit zu stellen, bereits weiter vorangeschritten. Zurück in seinem Heimatland ist es ihm nicht mehr möglich, den Entschluss zu sich selbst existentiell zu verwirklichen, den er in der Erfahrung eines misslungenen Selbstmordversuchs gefasst hat:

Ich hatte ein Leben, das nie eines gewesen war, von mir geworfen. Mag die Art wie ich's gemacht hatte, lächerlich sein! Es blieb mir die Erinnerung an eine ungeheure Freiheit: Alles hing von mir ab. Ich durfte mich entscheiden, ob ich noch einmal leben wollte, jetzt aber so, daß ein wirklicher Tod zustande kommt. Alles hing nur von mir ab, ich sagte es schon. Näher bin ich dem Wesen der Gnade nie gekommen. Und daß ich mich, einer Gnade gewiß, zum Leben entschieden hatte, merkte ich daran, dass ein rasender Schmerz einsetzte. Ich hatte die bestimmte Empfindung, jetzt erst geboren worden zu sein, und fühlte mich mit einer Unbe-

⁶³ In *Santa Cruz* wird eine Seins-Form in zwei sich entsprechende Figurationen gespalten: Pelegrin lebt die rein ästhetische, der Rittmeister die rein ethische Seite aus.

dingtheit, die auch das Lächerliche nicht zu fürchten hat, bereit, niemand anders zu sein als der Mensch, als der ich eben geboren worden bin, und kein anderes Leben zu suchen als dieses, das ich nicht von mir werfen kann. Das war vor etwa zwei Jahren, wie gesagt, und ich war bereits achtunddreißig. (ST: III,727).

Das ‚Wesen der Gnade‘ deutet den noch näher zu thematisierenden Glaubenssprung an und verhilft Stiller zu vollkommener Annahme seines Selbst unter Einbezug aller Fähigkeiten, aber auch Schwächen und Schuld. Die absolute Selbstannahme wird ihm im zeit- und raumlosen Bereich zwischen Leben und Tod möglich: zunächst vollzieht sich die Ablösung von allem Äußerlichen, von jeglicher Umwelt und dem konkreten Sein – die ‚ungeheure Freiheit‘. Auf die Entscheidung für das Leben folgt das Wieder-holen, d.h. die Zusammensetzung des Selbst mitsamt seiner vorbehaltlosen Annahme.

Stillers Erfahrung weist Parallelen zur Selbstwahl auf, wie Kierkegaard sie beschreibt; auch dieser verwendet die Geburtsmetapher: „Du sollst lediglich Dich selbst gebären“⁶⁴. Der sich selbst Wählende isoliert sich am äußersten Rand der ästhetischen Sphäre ohne Rücksicht von seinem konkreten Sein sowie von allem ihn umgebenden Äußeren: „Die erste Gestalt, welche die Wahl sich gibt, ist eine vollkommene Vereinzelung (Isolation). Indem ich nämlich mich selbst wähle, sondre ich mich aus meinem Verhältnis zur ganzen Welt [...]“⁶⁵. Im Moment der absoluten Isolation verliert der Wählende alle bisherigen Orientierungspunkte, ergriffen vom ‚Schwindel der Freiheit‘ soll er sich zum Sprung entscheiden, d.h. sich im Vertrauen auf die Gnade ins Nichts fallen lassen. Nach dem vollzogenen Sprung bindet sich das komplex zusammengesetzte, konkrete Sein mit allen Schwächen, Fehlern und Fähigkeiten wieder an ihn – das Individuum nimmt sein Selbst an und integriert darin auch sein Gewordensein als ehemals ästhetische Person. Es begehrt niemand anderer zu sein als er selbst. Dieser Ur-Sprung muss in jedem Augenblick wiederholt werden: das Selbst entsteht in jedem Augenblick neu, indem das Individuum sich immer wieder dafür entscheidet.

Auch Stiller spricht von einem zu vollziehenden Sprung: „fliegen zu müssen im Vertrauen, daß eben die Leere mich trage, also Sprung ohne Flügel, einfach Sprung in die Nichtigkeit, in ein nie gelebtes Leben, in die Schuld durch Versäumnis, in die Leere als das Einzigwirkliche, was zu mir gehört, was mich tragen kann...“ (ST: III,436).

⁶⁴ Kierkegaard 1957, S. 219.

⁶⁵ Ebd., S. 255f.

Er nimmt sich zwar im Moment seiner ‚Wiedergeburt‘ selbst an und vollzieht nach Kierkegaards Terminologie den Ur-Sprung, jedoch verharrt er in diesem Übergangsstadium. Die Selbst-Bejahung bleibt für ihn eine einmalige Erfahrung, nach der er in die Selbstverleugnung zurück fällt: Als White weigert er sich, seine geschichtliche Vergangenheit als zu seinem Selbst gehörend anzunehmen, wodurch er „seine Identität verzweifelt als eine Kontinuität im Nichts“⁶⁶ bestimmt und zwangsläufig bindings- und beziehungslos bleibt. Obwohl er seinen Fehler erkennt, ist er nicht fähig, sein Wissen in der eigenen Lebensführung umzusetzen:

PS. Mit der Einsicht, ein nichtiger und unwesentlicher Mensch zu sein, hoffe ich halt immer schon, daß ich eben durch diese Einsicht kein nichtiger Mensch mehr sei. Im Grunde, ehrlich genommen, hoffe ich doch in allem auf Verwandlung, auf Flucht. Ich bin ganz einfach nicht bereit, ein nichtiger Mensch zu sein. Ich hoffe eigentlich nur, daß Gott (wenn ich ihm entgegenkomme) mich zu einer anderen, nämlich zu einer reicheren, tieferen, wertvolleren, bedeutenderen Persönlichkeit machen werde – und genau das ist es vermutlich, was Gott hindert, mir gegenüber wirklich eine Existenz anzutreten, das heißt erfahrbar zu werden. Meine *conditio sine qua non*: daß er mich, sein Geschöpf, widerrufe. (ST: III,671).

Damit deutet er die von seinem Freund und Staatsanwalt Rolf vertretene Ansicht an, dass wirkliche Selbstannahme letztlich nur im Glauben an eine absolute Instanz, Gott, möglich ist. Als mögliche Lösung für Stiller wird dieser Sprung in den Glauben und zu sich selbst im zweiten Teil des Romans zum zentralen Thema:

Stiller zeigt sich mehr und mehr dazu bereit, sich in seiner Nichtigkeit anzunehmen und sich von überhöhten Forderungen an sich selbst zu befreien: er stellt jetzt „nützliche Ware“ (ST: III,736) aus Keramik her, statt sich als vermeintlicher Künstler zu überfordern. Dennoch hält er weiter krampfhaft am Gelingen seiner Ehe fest; weiterhin macht er es von Julika abhängig, ob seine Lebensversäumnisse umkehrbar sind⁶⁷:

Sehr viel Leben bleibt uns wohl nicht mehr. Alles, aber wirklich alles, was uns an Leben noch möglich ist, hängt davon ab, ob wir, du [Julika, d. Verf.] und ich, über alles Gewesene hinaus zu einer Begegnung kommen. Das tönt etwas verzagt, ich merke es; aber es ist das Gegenteil, ist Hoffnung, sogar Gewißheit, daß es für uns doch noch eine Schwelle gibt, um ins Leben zu kommen, du in meines und ich in meines, allerdings nur diese einzige Schwelle, und kein Teil kann sie allein überschreiten, siehst du, du nicht und ich nicht – (ST: III,689).

Noch immer versäumt er sein Leben durch seine selbst auferlegte Lebensaufgabe,

⁶⁶ Stemmler 1972, S. 63.

⁶⁷ Die zentrale Rolle der Frau für die Identitätsproblematik der Protagonisten wird in Kapitel III ausführlich hinterfragt.

Julika zum Blühen zu bringen und eine erfüllte Ehe mit ihr zu führen. Nach wie vor ist er nicht bereit, seine Erlöser- und Allmachtsphantasien in Bezug auf Julika abzugeben. Dadurch beraubt er sich selbst der Möglichkeit, sie als den Menschen wahrzunehmen, der sie ist und verhindert eine auf Wahrheit und Kommunikation basierende, unverstellte Beziehung zu ihr. Er ist nicht bereit, sich einer höheren Instanz anzuvertrauen und den Schritt in den Glauben zu tun, weil er selbst der Erlöser sein möchte. Die solipsistische Weigerung der Annahme seiner vermeintlichen Unfähigkeit, Julika glücklich zu machen, trennt ihn noch immer von der endgültigen Selbstannahme:

diese Frau hat dich nie zu ihrer Lebensaufgabe gemacht. Nur du hast so etwas aus ihr gemacht, glaube ich, von allem Anfang an. Du als ihr Erlöser [...] du wolltest es sein, der ihr das Leben gibt und die Freude. Du! In diesem Sinne hast du sie geliebt, gewiß, bis zum eignen Verbluten. Sie als dein Geschöpf. Und jetzt diese Angst, sie könnte dir sterben! Sie ist nicht geworden, was du dir erwartet hast. Ein unvollendetes Lebenswerk! (ST: III,765).

Der Glaubenssprung setzt die Übernahme der Schuld voraus. Das Ausmaß seiner Schuld an Julika kann Stiller jedoch nicht sehen. Er sucht auf diffuse Art und Weise ihre Vergebung, ohne wirkliche Reue zu empfinden. Im christlichen Sinne wird die Annäherung an Gott erst durch die bedingungslose Annahme der Schuld und das daraus resultierende tiefe Gefühl der Reue möglich. Ob Julikas Tod ihn doch noch dazu bewegt und es ihm so gelingt, in christlichem und kierkegaardschem Sinne zu Gott und damit zu sich selbst zu finden, bleibt offen.⁶⁸

Bereits im *Tagebuch 1946-1949* wird der Glaubenssprung thematisiert: der Puppenspieler Marion verliert das unmittelbare Verhältnis zu sich selbst durch die Erfahrung der eigenen Fähigkeit zum Verrat an seinen Mitmenschen. Er verzweifelt in dem Moment, als er nicht mehr imstande ist, sich selbst und seine Beziehung zur Umwelt unmittelbar zu verstehen. Der Schritt in den Glauben wird ihm als Lösung und als Weg zurück zu sich selbst angeboten:

Marion und der Engel, der immer wieder fragt, was eigentlich er möchte, und Marion, der an die Brüstung lehnt oder an ein Geländer, während vielleicht die Glocken läuten, und hinunterschaut in das nächtliche Wasser: ‚Was ich möchte?‘ Es ist schon das dritte Mal, daß er es dem Engel erklärt, das Unglaubliche, und immer ist es der gleiche Engel, der das gleiche fragt: ‚Warum kommst du nicht?‘ ‚Über das Wasser...?‘ Marion weiß nicht, was er denken soll, wenn er den Engel sieht, und ob es wirklich ein Engel ist, der so zu ihm redet: ‚Warum kommst du nicht?‘ Mari-

⁶⁸ Vgl. Stemmler 1972, S. 48f.

on fragt: ‚Wo, wenn du ein Engel bist, führst du mich hin?‘ ‚Zu dir –.‘
Und zum letzten Male: ‚Warum kommst du nicht?‘ (TBI: II,500f.)

Die letzte Frage des Engels impliziert, dass auch Marion es nicht vermag, den Schritt in den Glauben und damit zu sich selbst zu tun. Er erhängt er sich „aus Verwirrung“ (TBI: II,358).

Sowohl Marion als auch Stiller vermögen den Schritt in den Glauben nicht zu vollziehen. Frisch bietet dem modernen, entfremdeten Menschen die Hoffnung auf eine höhere Instanz zwar an, lässt sie aber nicht in Erfüllung gehen. In diesem Kontext ist auch zu sehen, dass Julika gerade an Ostern, der Zeit der Auferstehung Christi, stirbt, statt im übertragenen Sinn für Stiller aufzuerstehen.

Walter Fabers Verhältnis zu sich selbst ist zu Beginn des Romans vermeintlich intakt, wird im Laufe des Romans aber stark erschüttert, wodurch er sich selbst und sein Leben von Grund auf zu ändern beginnt. Sein Bedürfnis, einen rückblickenden Bericht über sein Leben anzufertigen, macht seine tiefe Erschütterung offensichtlich: seine Aufzeichnungen stellen den Versuch dar, die Lebensversäumnisse zu rechtfertigen und seine Unschuld an den tragischen Ereignissen, die den Romanverlauf bestimmen, nachzuweisen. Es gelingt ihm nicht, die Versäumnisse an seiner Jugendliebe Hanna durch die Beziehung zur Tochter Sabeth zu kompensieren und seine Fehler in der Wiederholung zu korrigieren. Stattdessen holen seine Versäumnisse ihn ein: weil er die Verwirklichung der Beziehung mit Hanna in der Zeit versäumt hat, will er dies durch die Ehe mit Sabeth nachholen, die er nicht als seine Tochter erkennt, weil auch die Vaterschaft zu seinen Versäumnissen gehört. Erst dadurch nimmt das Schicksal seinen tragischen Lauf: Sabeth stirbt.

Er beendet seine Aufzeichnungen mit der Einsicht, sein Leben verfehlt zu haben: „[...] *alle Zeugnisse von mir wie Berichte, Briefe, Ringheftchen, sollen vernichtet werden, es stimmt nichts.*“ [Hervorh. im Orig.] (HF: IV,199).

Dass auch das Buch-Ich in *Mein Name sei Gantenbein* keineswegs in einem unverstellten Verhältnis zu sich selbst steht, zeigt sich bereits an den von ihm imaginierten Figurationen Gantenbein, Enderlin und Svoboda. Anhand dieser Figuren schlüpft der Ich-Erzähler in verschiedene Rollen und probiert so Denk- und Handlungsmodelle aus, um seinem Erfahrungsmuster und damit seinem Selbst auf die Spur zu kommen: „Ein Mann hat eine Erfahrung gemacht, jetzt sucht er die Geschichte dazu – man kann nicht leben mit einer Erfahrung, die ohne Geschichte bleibt, scheint es, und

manchmal stellte ich mir vor, ein anderer habe genau die Geschichte meiner Erfahrung...“ (GB: V,11).

Welche Beziehung besteht zwischen dem Ich-Erzähler und seinen Fiktionen? Jede der drei fiktiven Gestalten macht bestimmte Seiten bzw. Anteile des Ich-Erzählers aus, durch sie spricht er sich aus. Das Bedürfnis, sich selbst zu finden, resultiert aus einem verstellten Selbstverhältnis, aus dem Verlust der Fähigkeit, sich selbst und seinen Bezug zur Welt unmittelbar zu verstehen.

Auch Graf Öderland weist ein erschüttertes Selbstverhältnis auf. Im Gegensatz zu den anderen Werken Frischs zeigt das Bühnenstück jedoch eine, nach Kierkegaards Maßstäben, rückwärts gerichtete Entwicklung auf: ein ethisch orientierter Mann, bezeichnenderweise Jurist, wie Kierkegaards Ethiker Wilhelm, wird sich seiner Lebensversäumnisse und des Risses durch das eigene Selbst bewusst und versucht nun, seine Verfehlungen zu korrigieren, indem er sich einem auf reiner Sinnesbefriedigung basierenden ästhetischen Leben zuwendet. Einschränkend ist zu sagen, dass der Staatsanwalt nach Kierkegaards Wertung nicht als genuiner Ethiker gelten kann, denn sein Mittelpunkt liegt außerhalb seiner selbst: er widmet sein Leben voll und ganz der Pflichterfüllung seiner Arbeit, ohne sich selbst zu kennen: „wenn ich bloß wüßte, wer ich selbst bin.“ (GÖ: III,26). D.h., er steht nicht in einer echten Beziehung zu sich selbst. Statt in eine selbstreflektierte Kommunikation mit sich selbst zu treten und sich zu hinterfragen, entflieht er sich selbst und gerät in einen Zustand, der seine Handlungen als reine Affekte dekuviert: mit Hilfe eines neuen Lebens als Graf Öderland in vollkommener Freiheit und Anarchie will er unter dem Wahlspruch „Herrlich sind wir und frei!“ (GÖ: III,40) zu sich selbst finden. Er nimmt sich vor, nur noch in der augenblicklichen Gegenwart ohne Gedanken an die Zukunft zu leben. Diesen Vorsatz, wirklicher und bewusster zu (er-)leben, will er in Santorin verwirklichen: „[...] ohne Hoffnung auf ein andermal, alles ist jetzt, der Tag und die Nacht, das Meer [...]“ (GÖ: III,54). Gesetz und Moral verwerfend, schreckt er auch vor Gewalt und Brandstiftung nicht zurück. Er lebt fortan unter ästhetischem Primat nach dem reinen Lust-Prinzip mit dem einzigen Ziel der eigenen Bedürfnis- und Sinnesbefriedigung.

Die Analyse des Selbstverhältnisses hat gezeigt, dass Frischs Figuren ihre Unmittelbarkeit und das fraglose Verhältnis zu sich selbst verloren haben. In diesem Punkt können sie nach Kierkegaards Maßstab nicht als Ästheteten gelten.

II.5.2 Erlebnisfähigkeit

Die unmittelbare Erlebnisfähigkeit des Ästheten bei Kierkegaard ist durch Manipulation seiner scheinbaren Emotionen stark reduziert. Er manipuliert auch seine Mitmenschen, indem er Begegnungen mit ihnen penibel im Voraus plant. Dadurch lebt er nur vom Standpunkt eines Beobachters aus. Statt die Gegenwart zu nutzen, reflektiert er erlebten Genuss im Geist wieder und wieder und findet so keinen unmittelbaren Zugang zum Leben und keine auf Authentizität beruhende Verbindung zur Welt. Sind Frischs Figuren unmittelbar erlebnisfähig, d.h., vermögen sie es, in einen unverstellten Bezug zur Welt zu treten? Genießen sie das Hier und Jetzt in der Gegenwart oder bringen sie sich durch Erinnerung, Sehnsucht und Phantasie um das unverstellte Erlebnis des Augenblicks? Besonderes Augenmerk liegt auf ihrer Begeisterungs- und Faszinationsfähigkeit, da sich Erlebnisfähigkeit bei Frisch durch den Umgang mit Reproduktion konstituiert.

Durch Pelegrins kindlich-naive Art die Welt zu sehen und seinen unmittelbaren Zugang zu Musik und Phantasie ist er ähnlich einem Kind fähig, den Augenblick ursprünglich und gegenwärtig zu erleben.

Kurz vor seinem Tod sucht er seine ehemalige Geliebte Elvira auf. Er will erfahren, welchen Teil des Lebens er nicht gelebt hat, wobei es ihm jedoch nicht darum geht, Vergangenes zurück- bzw. versäumte Möglichkeiten nachzuholen. Er selbst wähnt sein Leben nicht als verfehlt, er hat es mit Leib und Seele erlebt: „Ich erwünsche nichts, was ich erlebt habe, und nichts, was ich erlebt habe, wünsche ich noch einmal zurück...“ (SC: II,74).

Auch in seiner Fähigkeit, unmittelbar zu erleben, bildet Pelegrin die Ausnahme.

Dem Staatsanwalt in *Graf Öderland* ist Pelegrins Fähigkeit, den gegenwärtigen Moment zu erleben, das Jetzt und Hier zu genießen, abhanden gekommen: „Früher schon hatte ich dieses Gefühl. Immer schon. So ein hohles Gefühl, daß ich anderswo erwartet werde. Immer anderswo. Und daß ich jetzt etwas erledigen müsste.“ (GÖ: III,26). Er glaubt, dieses Gefühl mache ihn auf versäumte Pflichten aufmerksam, ohne zu erkennen, dass diese versäumte Pflicht nicht aus unerledigter Arbeit, sondern

in der dringenden Notwendigkeit der Selbstwahl besteht. Deshalb wird er das ‚hohle Gefühl‘ auch nicht los: „Ich konnte tun, was immer meine Pflicht war, und ich wurde es dennoch nie los, das Gefühl, daß ich meine Pflicht versäume mit jedem Atemzug, nie. Nie.“ (GÖ: III,26).

Auch Stiller „[...]“ gehört zu den Menschen, denen überall, wo sie sich befinden, zwangsläufig einfällt, wie schön es jetzt auch anderswo sein möchte. Er flieht das Hier-und-Jetzt zumindest innerlich.“ (ST: III,601). Damit entflieht er auch der Unmittelbarkeit des Lebens – e.g. in die Rolle des Mr. White, die ihn am unverstellten Erleben hindert, weil er stets darauf bedacht sein muss, nicht aus der Rolle zu fallen. Symbol für seine auf ein Minimum reduzierte Erlebnisfähigkeit ist die Jugendstil-Metaphorik⁶⁹, die sich durch den gesamten Roman zieht und den Rückzug der Stillers in die Innerlichkeit aufzeigt: „Ein grünliches Licht, wie von einem Aquarium, kam durch die Veranda mit Jugendstil-Verglasung.“ (ST: III,740). Das Glas schützt die dahinter Lebenden vor der Unmittelbarkeit des Lebens. Hält man sich vor Augen, dass sich ein Großteil der Handlung zur Zeit des Zweiten Weltkrieges abspielt und keiner der Figuren diese Tatsache auch nur erwähnt, gewinnt man tatsächlich den Eindruck, dass die Roman-Figuren wie in einem Aquarium, abgeschottet von der Außenwelt, leben.

Andererseits werden sie alle als „Fernseher, Fernhörer, Fernwisper“ (ST: III,535) charakterisiert. Sie leben in einer Welt der Reproduktion⁷⁰, die einen großen Teil Unmittelbarkeit und ursprünglicher Erlebnisfähigkeit verdrängt. Stiller ist sich über den Unterschied zwischen unmittelbarem Erleben und der Übernahme einer Erfahrung, die ein anderer gemacht hat, bewusst. Häufig kritisiert er, dass die Menschen nur noch „in lauter Plagiaten erleben“ (ST: III,536); seine persönliche Betroffenheit wird deutlich, wenn er sagt: „Wieviel Wüste es gibt auf diesem Gestirn, dessen Gäste wir sind, ich habe es nie vorher gewußt, nur gelesen; nie erfahren [...]“ (ST: III,379). Dennoch ist auch er nur noch begrenzt fähig, ursprünglich zu erleben und sich sein ganz eigenes Urteil zu bilden. Dies manifestiert sich am Erzählstil seiner Aufzeichnungen: zur Darstellung seiner Erlebnisse oder Eindrücke zieht Stiller oftmals literarische Vorbilder heran, deren buntgemischte Werke sich in seinem Ate-

⁶⁹ Saalman (1979) analysiert diese ausführlich in seinem Aufsatz „Die Funktion des Jugendstil-Motivs in Max Frischs Roman *Stiller*“.

⁷⁰ In Kapitel VI.2.2 wird Reproduktion als Erscheinung moderner Industriegesellschaften ausführlich hinterfragt.

lier finden. So ist seine Höhlengeschichte einem Traum von C. G. Jung entlehnt. Davos ist für ihn nicht mehr nur ein Ort, den es mit eigenen Augen zu entdecken gilt, sondern er zieht sofort eine bekannte Romanvorlage heran und bringt sich so um eine persönliche Sicht: „Es ist genauso, wie Thomas Mann es beschrieben hat.“ (ST: III,419) und davon ausgehend, dass jedermann mit ihm in einer Welt von Plagiaten lebt und daher ohne Erklärung versteht, was gemeint ist: „Man weiß, wie Neger tanzen.“ (ST: III,537). Stiller vermag es nicht mehr unmittelbar zu erleben, sondern er lebt nur noch nach, imitiert, was andere bereits entdeckt und empfunden haben. Dadurch versäumt er es, selbst zu leben, die Erlebnisse werden zum „literarische[n] Klischee“⁷¹, das Leben gerät zur klischeehaften Wiederholung.

Die Rahmenhandlung des Romans *Mein Name sei Gantenbein* stellt den Ich-Erzähler in den Vordergrund. Er teilt mit dem Leser seine Vorstellungswelt, als Figur wird er nicht greifbar, denn seine Lebensgeschichte bleibt im Ungewissen. Indirekt vermittelt er sich dem Leser durch die Projektionen, die er entwirft, während er sich angesichts der verlassenen Wohnung, in der er wohl ehemals mit einer Frau lebte, seiner Lebensversäumnisse bewusst wird. Das wiederholt aufgegriffene Bild des Pferdekopfes macht seine innere Starre deutlich. Erstarrt und abgeschlossen vom Leben fühlt er sich gehindert, den ‚Granit des versäumten Lebens‘ zu verlassen, um in die Welt zu kommen: „[...] ein Pferdekopff mit weitaufgerissenen Augen [...] aufwiehernd, aber lautlos, ein Lebewesen, es hat aus dem Granit herauszuspringen versucht, was im ersten Anlauf nicht gelungen ist und nie, ich seh’s, nie gelingen wird [...]“ (GB: V,12).

Nur am Anfang, in der Mitte und am Ende des Romans ist er als Ich präsent. Sein Erlebnis in Jerusalem, als dem Ort, auf den sich seine Erlösungshoffnung richtet, gibt dem Leser Aufschluss über seine Erlebnisfähigkeit: er hat eine bestimmte Erwartung an Jerusalem, die, wie im *Stiller*, durch das Phänomen der Reproduktion zustande kommt: der moderne Mensch hat alles schon gesehen und gehört, ohne je vor Ort gewesen zu sein. Sein schon vor der Abfahrt vorhandenes Bild von Jerusalem hindert den Ich-Erzähler am unmittelbaren Erleben: „[...] der Ölberg, ich bin dran vorbeigefahren nicht aus Gleichgültigkeit, sondern aus Erwartung, das muß der Ölberg gewesen sein.“ (GB: V,154). Das Phänomen der Reproduktion hat in ihm unrealistische Erwartungen erweckt. Die Orte, die er besucht, kennt er bereits aus

⁷¹ Mayer 1963, S. 183.

Medienberichten oder Büchern, er hat sie auf Bildern oder in Filmen gesehen. Die Reproduktionen sind jedoch durch Licht und das richtige In-Szene-Setzen stets stimmungsvoller, pompöser oder schöner als das Original: „(Unsere Maler, Breughel und die andern, haben mich getäuscht; Golgatha liegt nicht außerhalb der Mauern.) Wir sind auf Golgatha. (Ich habe erwartet: Fels oder steinige Erde, schattenlos seit Jahrtausenden, vielleicht einige Disteln, Gräser im heißen Wüstenwind.)“ (GB: V,155). Dadurch, dass seine Erwartungen an Jerusalem und die reale Stadt nicht kongruent sind, empfindet er es als „[...] immer weniger wahr, daß ich hier bin“ (GB: V,156) und „[...] ich weiß schon jetzt, daß es auch nach Stunden, wenn ich besichtigt habe bis zur Erschöpfung, nicht wahr wird.“ (GB: V,155). Am Ende „[...] weiß ich nur, was ich bei meiner Ankunft schon gewußt habe [...]“ (GB: V,156); es ist ihm nicht gelungen, sich unmittelbar und neugierig auf das Erlebnis Jerusalem einzulassen – er glaubt, alles schon zu kennen und zu wissen.

Wie erlebnisfähig sind die Projektionen des Buch-Ichs: Gantenbein und Enderlin? Der Umstand, dass ihnen als fingierten Versionen des Ich-Erzählers von vornherein jegliche Unmittelbarkeit fehlt, soll im Folgenden unberücksichtigt bleiben.⁷²

Wie Stiller spielt auch Theo Gantenbein eine Rolle, die ihn um jedes ursprüngliche Erlebnis bringt: er kann gar nicht unmittelbar erleben und fühlen, weil er wie Stiller stets darauf achten muss, buchstäblich nicht aus der Rolle als Blinder zu fallen. Immer muss er über eine der gegenwärtigen Situation angemessene Reaktion reflektieren, bevor er handelt.

Gantenbein hegt tiefes Misstrauen gegen Menschen, er ist vom zwangsläufigen Betrug durch seine Frau Lila sowie durch all seine Freunde überzeugt. Dieses Misstrauen setzt ihn auf Distanz zu seiner Mitwelt. Um sich vor möglichem Betrug von vornherein zu schützen, beschließt er, einen Blinden zu spielen, denn „man kann einen Blinden nicht hinters Licht führen...“ (GB: V,100). Dadurch schließt er sich selbst vom Leben aus und reduziert sich auf die Rolle des Beobachters. Sein Dasein wird als „ein Leben als Spiel“ (GB: V,21) charakterisiert. So ist Lila nur seine Projektion, denn alles, was er sieht, wird durch die Brille lila. Folgerichtig bleibt die Ehe mit Lila nur erhalten, solange Gantenbein seine Blindenbrille trägt; setzt er sie ab, existiert Lila nicht mehr. Er arrangiert sein Leben und seine Umgebung künstlich und verwehrt sich so jede echte Beziehung zur Außenwelt; auch seine Ehe mit Lila be-

⁷² Dieser Umstand trifft grundsätzlich auf alle Romanfiguren als fingierte Imaginationen eines Autors zu.

steht nur aus seinen Regieanweisungen, die er – für Lila unmerklich – gibt. Im manipulativen Umgang mit Menschen zeigt sich eine ausgeprägte Ähnlichkeit mit einem Ästheten aus *Entweder / Oder*: auch Johannes kalkuliert jede mögliche Situation seines Verhältnisses zu Cordelia. „Ich bereue die Zeit nicht, welche Cordelia mich kostet, obwohl sie mich viel Zeit kostet. Jede Zusammenkunft heischt oft langwierige Vorbereitungen. Ich erlebe mit ihr zusammen das Werden ihrer Liebe. Sogar wenn ich sichtbar an ihrer Seite sitze, bin ich beinahe unsichtbar zugegen.“⁷³

Gantenbein manipuliert neben seinen Mitmenschen auch seine eigenen Gefühle und Handlungen wie in einem Schachspiel. Die Brille schiebt sich zwischen ihn und die Welt und setzt ihn auf Distanz zum Leben und zu seinen Mitmenschen. Hier zeigt sich wiederum eine Parallele zu Kierkegaards Ästheten:

’Das Leben ist ein Maskenspiel’, belehrt Du uns, und dies ist Dir ein unerschöpflicher Unterhaltungsstoff, und noch immer ist es niemand gelungen, Dich zu erkennen; [...] nur auf die Art vermagst Du zu atmen, und es zu hindern, daß die Leute in Dich dringen und Dir das Atmen schwer machen. Du hast Deine Tätigkeit darin, Deine Verkleidung festzuhalten, und das gelingt Dir, denn Deine Maske ist von allen die rätselhafteste; [...].⁷⁴

Gantenbeins Distanz entsteht bereits dadurch, dass die Brille alle Farben verfälscht: durch den Lilastich wirkt die Welt für ihn farblos, erstarrt und tot. Die Lebendigkeit und Farbenfreude des Lebens kann er nur allein genießen, wenn seine Blindenrolle kurzzeitig pausiert. Dann begibt er sich bezeichnenderweise in die Ursprünglichkeit der Natur.

Während Gantenbein sich selbst immer weiter von der Unmittelbarkeit des Lebens entfernt, kann er durch seine gespielte Blindheit anderen Menschen eben diese zurückgeben: er befreit seine Mitmenschen aus dem Zwang, eine Rolle zu spielen, weil sie sich von einem Blinden unbeobachtet wähnen. Als blinder Reiseführer stellt er die verlorene Erlebnisfähigkeit der Touristen wieder her, indem er sie bittet, ihm zu beschreiben, was sie sehen. Dadurch werden sie gezwungen, sich mit den Sehenswürdigkeiten auseinander zu setzen, so dass sie, „[...] um Worte zu finden, die ihm eine Vorstellung geben von der Weihe des Ortes, selber zu sehen anfangen. Ihre Worte sind hilflos, aber ihre Augen werden lebendig;“ (GB: V,200f.). Statt alles zu fotografieren, um sich zu Hause ‚aus zweiter Hand‘ die Fotos anzusehen, bringt Gantenbein sie zum unmittelbaren Erleben.

⁷³ Kierkegaard 1956, S. 410.

⁷⁴ Ebd. 1957, S. 169.

Die Distanz der Blindenbrille schützt Gantenbein vor negativen Gefühlen wie Enttäuschung, Eifersucht und Wut und damit vor jeder Unmittelbarkeit. Indem er sich von vornherein in Distanz zu seiner Gefühlswelt setzt, verwehrt er sich die Möglichkeit, sich durch das Ergründen dieser Welt selbst kennenzulernen und einen echten Bezug zum Selbst aufzubauen. Deutlich wird dies, wenn Gantenbein Lila am Flughafen mit einem anderen Mann sieht. Die Blindenbrille schützt ihn vor dem spontanen Gefühl der Eifersucht, einem ihm immanenten Gefühl, von dem er hofft, dass es nie die Oberhand gewinnt: „Hoffentlich werde ich nie eifersüchtig!“ (GB: V,110). Seine Blindenrolle schützt und entfernt ihn vom Leben, er sieht Lilas Betrug auf dem Flughafen „[...] wie im Film: die Leute auf der Leinwand sind allein, obschon ich sie sehen kann, ohne mich; ich kann nur nachfühlen, aber ich bin draußen, frei davon, daher gelassen.“ (GB: V,83f.) – statt unmittelbar zu fühlen, fühlt er nur nach. Als sehender Blinder wird er zum Beobachter, der außerhalb des Lebens steht.

Seine ursprünglichen Gefühle reproduziert er in seinen Geschichten für Camilla. In der Geschichte vom betrogenen Bäcker, der aus Eifersucht auf seine Frau und dessen Liebhaber schießt, offenbart sich sein omnipräsentes Gefühl der Eifersucht, wenn er mit den Worten schließt: „Das gibt es: plötzlich tut einer eine Tat, die ihn ins Gefängnis bringen wird, und ich stehe da mit dem Schrecken über mich.“ (GB: V,113). Seine Ehe mit Lila ist nur mit Hilfe seiner Blindenrolle als Schutz vor der krankhaften Eifersucht möglich. In dem Moment nämlich, in dem er sich entschließt, diese aufzugeben, brechen unbeherrschbare Gefühle aus ihm heraus:

[...] blind vor Wut, indem er sich heiser schreit und aufzählt, was er seit Jahr und Tag alles gesehen habe, ja, gesehen, ob Lila es glaubt oder nicht, o nein, er sei nicht blind, schreit er, daß die ganze Nachbarschaft es hört, schäumend vor Wut [...] um zu zeigen, daß er nicht blind ist, die Sessel umstößt mit Fußtritten, wortlos, dann sagt er nochmals, er habe alles gesehen, alles, alles [...] (GB: V,165).

Als Sehender zehrt seine Eifersucht ihn auf, er verfügt über keinen Schutz vor seinen Gefühlen, vermag sie ohne Blindenbrille nicht mehr zu steuern. So verlässt Lila ihn in jeder Version eines sehenden Gantenbein: „Lila [ist] gegangen; sie kann nicht mit einem Wahnsinnigen leben, ich versteh’s. Was hilft Sehen!“ (GB: V,198).

Dass er um seine reduzierte Erlebnisfähigkeit weiß und verzweifelt versucht, ins Leben zu kommen, zeigt sich, wenn er sagt: „Ich möchte wissen, daß ich bin. [...] ich möchte aus meiner Einbildung heraus, ich möchte in der Welt sein.“ (GB: V,270).

Auch Enderlin ist jede unmittelbare Erlebnisfähigkeit verloren gegangen: jedes Erlebnis wird für ihn zur Wiederholung, daher langweilig. Er glaubt, alles schon erlebt zu haben und das Leben auswendig zu kennen. Ursprüngliche Neugier ist ihm abhanden gekommen; er kann nichts Neues mehr erleben, weil er immer schon zu wissen glaubt, wie diese oder jene Geschichte enden wird; so empfindet er sein Leben als ein einziges *Dejà-Vu*. Er weiß nicht „[...] was machen gegen die Zukunft, die mit seinem Erinnern schon begann...“ (GB: V,74). Wie Kierkegaards Ästheten reflektiert er alle Ereignisse, Gefühle und Stimmungen wieder und wieder; dadurch wird ihm jedes Erlebnis im selben Moment zur Erinnerung. Dadurch baut sich eine unüberbrückbare Distanz zwischen ihm und dem Leben auf, durch die ihm jedes direkte Erleben abhanden kommt. Zwangsläufig empfindet er sein Leben als unendlich langweilig und öde: „Nur als unvergeßbare Zukunft, selbst wenn ich sie in die Vergangenheit verlege als Erfindung, als Hirngespinnst, langweilt mein Leben mich nicht –“ (GB: V,59).

Als er Lila in einer Bar kennen lernt, spaltet er sich auf in zwei Enderlins; der eine Enderlin langweilt sich wie immer auch mit Lila, für ihn eine Frau unter vielen. Er konstatiert: „[...] daß es selten eine Frau gibt, deren Gespräch mich interessiert, wenn sie mich nicht als Frau interessiert in irgendeinem Grad. Daher mein Blick auf ihren Mund. [...] ich hatte nicht zugehört.“ (GB: V,62). Sein Problem ist auch hier, dass er „[...] in nüchterner Einsamkeit schon zu wissen meint [...], daß es nicht anders sein würde als immer und immer.“ (GB: V,77). Damit bringt er sich um den unverstellten Genuss des Augenblicks.

Der andere Enderlin verbrüderet sich in dem Versuch, die eigenen Gefühle zu manipulieren, mit Walter Faber, Stiller und Gantenbein: er fühlt sich von Lila stark angezogen, ist aber bereits im ersten Moment „[...] entschlossen, mich nicht zu verlieben.“ (GB: V,62). Aus Angst sich doch zu verlieben, kann auch er die Gegenwart des Flirts nicht genießen: „Ich zahle jetzt. Ich möchte keine Liebesgeschichte. Ich möchte arbeiten.“ (GB: V,66). Durch die Angst vor den eigenen Gefühlen kommt auch ihm jede unmittelbare Gegenwart und damit jeder Weltbezug abhanden.

Es hat sich gezeigt, dass die Erlebnisfähigkeit der Protagonisten von Frischs Werken mit Ausnahme von Pelegrin durchgängig stark reduziert ist. Ihr Glauben, alles bereits zu kennen und zu wissen, führt zwangsläufig in die abgeklärte Langeweile. Durch das Phänomen der Reproduktion haben sie zu Allem und Jedem schon eine Meinung bzw. ein Bild, das ihnen den Blick auf das unverfälschte Erlebnis ver-

stellt. Statt in Ursprünglichkeit leben sie in der Wiederholung bzw. im Klischee. Sie versäumen das Hier und Jetzt, weil sie stets von Anderem abgelenkt werden und sich durch Manipulation der eigenen Gefühle, durch Geschichten oder Rollen selbst in Distanz zum unmittelbaren Erleben und damit zur sie umgebenden Welt setzen, zu der sie in keiner echten Verbindung stehen.

Legt man Kierkegaards Maßstab an, lassen sich Frischs Figuren im Versäumen des unmittelbaren Erlebnisses ohne Einschränkung der ästhetischen Lebenshaltung zuordnen.

II.5.3 Verhältnis zur Zeit

Max Frisch unterscheidet die Termini Zeit und Vergängnis. Während er Zeit als physikalisch messbare Größe versteht, meint Vergängnis das menschliche Empfinden von Zeit, das durch ihr Vergehen als Bewegung auf den Tod hin geprägt ist: „die Zeit, was die Uhren zeigen, und Vergängnis als unser Erlebnis davon, daß unserem Dasein stets ein anderes gegenübersteht, ein Nichtsein, das wir als Tod bezeichnen.“ (TBI: II,499). In einem angemessenen Verhältnis zur Zeit steht nur derjenige, der über ein Vergänglichkeitsbewusstsein verfügt.

Kierkegaards Ästhet verfügt nicht über einen solchen Bezug. Er fürchtet die Wiederholung und lebt nur für den flüchtigen Augenblick, die momentane Sensation. Er wird sich selbst nicht gegenwärtig, weil er nie eine fraglos wirkliche Gegenwart erlebt. Dadurch stiftet er in seinem Leben keine Kontinuität, die geschichtliche Existenz erst ermöglicht.

Welches Verhältnis zur Zeit haben die Protagonisten in Frischs Werk? Gelingt es ihnen, ihre geschichtliche Existenz durch einen Bezug dazu zu verwirklichen? Leben sie im Bewusstsein der Vergänglichkeit und verfügen dadurch über ein Todesbewusstsein im Sinne Max Frischs?

Zunächst lässt sich feststellen, dass sämtlichen Gestalten mit der Bewusstwerdung ihres Selbst ein plötzliches Erlebnis der eigenen Vergängnis gemeinsam ist. Dieses wird im *Gantenbein*-Roman durch den bereits zitierten Spiegelsturz (GB: V,18) formuliert. Marchand stellt dazu fest:

Mit diesem Spiegelsturz kennzeichnet Frisch eine Grunderfahrung, die alle Helden Frischs eines Tages überfällt, plötzlich und aus unerklärli-

chen Gründen, und fast alle sind im gleichen Alter wie Enderlin – um die vierzig Jahre –, das heißt in der Hälfte des Lebens, wenn der steigende Bogen mit einem Mal seinen Höhepunkt erreicht hat und einen Augenblick innehält. In diesem blitzartigen Augenblick ist die Zukunft nicht mehr unbeschränkt offen, nicht mehr alles Denkbare möglich, die Welt ist nicht mehr frag- und zweifellos weit, [...] den Frühling hinter sich sieht man den Herbst nahen, kurz: Man erfährt jählings seine Vergängnis. Was man bisher erlebte, erhoffte, erreichte, versäumte, gerinnt zur ersten und tiefsten Erfahrung des Daseins: der Erfahrung der eigenen Vergängnis. Aus dieser Erfahrung entspringen alle Erzählungen Frischs.⁷⁵

Eine Ausnahme stellt wiederum Pelegrin dar, der als Figuration aus dem mythologisch anmutenden Bereich in einem zeit- und geschichtslosen Raum schwebt: „...meinen Sie eigentlich, Sie können alle Zeiten durcheinander machen? [...] Was vergangen ist, das ist vergangen. Gestern, heute, morgen! Sie blättern in den Jahren herum, vorwärts und rückwärts – so eine Schweinerei!“ (SC: II,44f.).

In *Mein Name sei Gantenbein* schwebt nicht nur eine Figur, sondern der gesamte Roman im Zeitlosen. Frischs Anliegen ist hier der Verzicht auf kausal verknüpftes Erzählen und so entbehrt der Roman jeder chronologischen Abfolge. Da die Zeit nicht den Zusammenhang innerhalb des Romans herstellt, spielt sie keine Rolle und so verfügen auch die Figuren kaum über ein Verhältnis zur Zeit, sie leben im quasi zeitlosen Raum.

Gantenbein treibt diese allen Figuren immanente Zeitlosigkeit auf die Spitze: in seinen Schilderungen springt er regellos zwischen den Zeitebenen hin und her: einmal hat Lila ein Kind, das in der nächsten Szene nie vorhanden war, dann wieder ist das Kind sechs, in der nächsten Szene bereits siebzehn Jahre alt. Gantenbein steht außerhalb jedes Erlebens von Zeit und verfügt daher nicht über einen Bezug zu Alter und Vergängnis. Die einzige Zeiterfahrung, die er zu kennen scheint, ist das Warten auf Lila, aus dem sein ganzes Leben zu bestehen scheint: „Ich warte also, ohne auf die Uhr zu blicken, und versuche zu erraten, was sie macht mit der Zeit, mit meiner Zeit, mit ihrer Zeit; sie hat eine andere Zeit, und darum hilft es nichts, daß ich auf die Uhr blicke; Uhren kränken sie [...]“ (GB: V,211).

Gantenbein gehört zur zeitlosen Vorstellungswelt des Buch-Ichs, die dieser mit den Worten einführt: „[...] hier ist es wie in Pompeji: alles noch vorhanden, bloß die Zeit ist weg.“ (GB: V,20).

Neben der Zeitlosigkeit verweist dieses Bild auf die den gesamten Roman

⁷⁵ Marchand 1967, S. 303.

durchziehende Todessymbolik: Zu Beginn stirbt ein Mann in seinem Auto, am Ende schwimmt eine Leiche in der Limmat; Gantenbein nimmt durch seine Brille eine grau-lila Totenwelt wahr, in der ihm Lemuren begegnen. Diese Symbole warnen davor, das Leben in der Zeit zu versäumen und auf diese Weise den bereits erläuterten unwirklichen Tod in Endlosigkeit ohne Veränderung heraufzubeschwören. Pompeji metaphorisiert diesen Zustand: die Stadt ist noch da, aber sie ist tot, erstarrt und es gibt keine Chance mehr auf Veränderung. In diesem Zustand befindet sich auch das im Granit eingeschlossene Pferd, ausdrücklich ein „Lebewesen“ (GB: V,12), das hoffnungslos um die Gnade der Veränderung seiner Situation fleht. Vor einem solchen Ende warnt auch die plötzliche Erkenntnis der eigenen Vergänglichkeit: der Ich-Erzähler folgt einem Mann seines Alters, den er jedoch nur von hinten sieht. „Plötzlich erschrak ich, als er plötzlich ein Mann von fünfzig Jahren war. Darauf war ich nicht gefaßt gewesen.“ (GB: V,11). Plötzlich tritt das Bewusstsein des eigenen Alters ein, das der Ich-Erzähler bisher verdrängt hatte.

Das Buch-Ich hält das ganze Leben für eine ständige Wiederholung, die nichts Neues mehr für ihn bereit hält. Dadurch glaubt es immer schon zu wissen, was passieren wird und charakterisiert das Leben als stete Wiederkehr der gleichen Geschichten, Erlebnisse und Erfahrungen: „immer entstehen die gleichen Falten am gleichen Ort, ich weiß es.“ (GB: V,21). In diesem Punkt zeigt sich eine deutliche Parallele zu seiner Projektionsfigur Enderlin, dessen Erlebnisfähigkeit ebenfalls stark eingeschränkt ist. Im Romanverlauf beschließt der Ich-Erzähler, Enderlin aus seiner fiktiven Welt auszuschließen – dieser ist ihm zu ähnlich, als dass er ihm neue Erkenntnisse bringen könnte:

Ich habe Enderlin aufgegeben. – (Es gibt andere Leute, die ich nicht aufgeben kann [...] Ihr wirkliches Verhalten mag enttäuschen, aber das macht nichts; es bleibt ihnen der Spielraum meiner Erwartung. Solche Leute kann ich nicht aufgeben. [...] Sie fesseln mich lebenslänglich, durch meine Vorstellung, daß sie, einmal in meine Lage versetzt, anders empfänden und anders handelten und anders daraus hervorgingen als ich [...] Aber Enderlin kann ich aufgeben.) (GB: V,160).

Der letzte Abschnitt des Romans erscheint als Kontrast zu der den Roman durchziehenden Todesmetaphorik und weist zentrale Punkte des wirklichen Lebens auf: Der Ich-Erzähler akzeptiert die Vergängnis der Zeit: „[...] schon wieder September: aber Gegenwart [...]“ (GB: V,320) und durch den Kontrast zwischen dunklen Gräbern und grellem Tag wird deutlich, dass er zu einem gesunden Todesbewusstsein gefun-

den hat, das ihn das Leben erst genießen lässt.

Auch Enderlins größte Angst ist die Wiederholung, deren Inbegriff für ihn die Ehe ist, von der er eine deprimierend langweilige und öde Vorstellung hat. Wie Kierkegaards Ästhet versteht Enderlin sein Ideal als das Gegenteil dessen: das einmalige Erlebnis, die Sensation des Moments. Daher will er Lila nach der gemeinsamen Nacht nicht wiedersehen: „Sie hatten einander versprochen, keine Briefe zu schreiben, nie, sie wollten keine Zukunft, das war ihr Schwur: Keine Wiederholung – Keine Geschichte – Sie wollten, was nur einmal möglich ist: das Jetzt...“ (GB: V,73). Das ‚Jetzt‘ ist in Enderlins Begriffswelt jedoch nicht identisch mit der Gegenwart, die er nicht genießen kann, weil sie zwangsläufig zur Zukunft wird und dadurch dem Vergehen der Zeit anheim fällt. Das ‚Jetzt‘ meint dagegen den unwiederholbaren Moment, der außerhalb der Zeit liegt. Da sie nicht wiederholt wird, kann die einmalige Begegnung mit einer Frau im ‚Jetzt‘ nie der Vergängnis verfallen. Auf diese Weise glaubt Enderlin, der Vergängnis entfliehen zu können.⁷⁶

Beruflich beschäftigt er sich mit dem griechischen Götterboten Hermes, einer außerhalb der Zeit liegenden mythologischen Gestalt, die seine Sehnsucht nach einem Dasein in Zeitlosigkeit, d.h. ohne Vergängnis, symbolisiert: „[...] jenseits der Zeit wollte er sein.“ (GB: V,72). Daher blickt er lieber zurück als nach vorn; die Erinnerung an Lila befriedigt ihn viel mehr als jede Gegenwart mit ihr: er reflektiert wieder und wieder die Begegnung mit ihr, legt die wirkliche Nacht mit Lila jedoch sogleich ad acta und verschiebt sie in die Vergangenheit: „eine Nacht mit einer Frau, die eingehen wird in jene seltsame Zahl, die man niemals nennt. Mille e tre!“ (GB: V,69). Damit wird auf die legendäre Zahl der Liebschaften des archetypischen Don Juan angespielt, laut Kierkegaard der Prototyp des ästhetischen Menschen, weil er nach dem Prinzip des sensationellen Genusses im Moment, d.h. ohne Folgen und Wiederholung lebt. Enderlin bewundert und identifiziert sich mit Don Juan, der abenteuerlustig und selbstbewusst von Frau zu Frau wechselt. Aber anders als dieser ist der schüchterne Enderlin sehr wohl emotional an seiner Affäre beteiligt. Versinnbildlicht wird dies dadurch, dass Enderlin und Lila die italienische Version des Don Juan, die Mozart-Oper *Don Giovanni*, versäumen – hier wird vorweggenommen, dass Enderlin die Rolle des Don Juan verfehlt: er endet schließlich in einer festen Beziehung zu Lila. Dies obwohl er versucht, es bei der Sensation des ersten Krib-

⁷⁶ Vgl. Gühne-Engelmann 1994, S. 255.

belns zu belassen und eine Beziehung fürchtet, deren Verliebtheit und Erotik sich mit der Zeit verbraucht. Er kämpft gegen die Zeit, statt mit ihr zu leben: „Es hört auf, wenn man einander wiedersieht, und es hört auf, wenn er weiterfliegt für immer; in jedem Fall, das wußte er, hört es auf, und es gibt keine Hoffnung gegen die Zeit...“ (GB: V,73). Genau wie Kierkegaards ästhetischer Dichter A akzeptiert er die Wiederholung nicht als zum Leben gehörend, obwohl erst sie die Kontinuität im Leben zu stiften vermag. Darin liegt sein Denkfehler begründet: die immer neue Sensation erweist sich in Wahrheit als sinnlose Wiederholung, weil immer gleiche Erfahrung, aus der Enderlins Langeweile am Leben, die Kierkegaard als typisches Symptom der ästhetischen Existenz kennzeichnet, resultiert.

Es wird sich zeigen, dass diesem Denkfehler die meisten Protagonisten Frischs unterliegen: Auch Don Juan flieht in ein Dasein als Verführer, der jede Frau von vornherein nur als Episode ansieht und jagt nach ästhetischer Manier jeder momentanen Sensation nach, um so der Wiederholung zu entgehen. Durch diesen Denkfehler gerät auch er direkt in die Wiederholung, die Frauen und die Nächte mit ihnen beginnen sich zu gleichen: „Auf alles war ich gefaßt, Eminenz, aber nicht auf Langeweile. Ihre verzückten Münder, ihre Augen dazu, ihre wäßrigen Augen, von Wollust schmal, ich kann sie nicht mehr sehen!“ (DJ: III,148).

Enderlins Auflehnen gegen die Zeit liegt in seiner panischen Angst vor dem Alter begründet. Aufgrund dieser Angst ist er nicht in der Lage, seine Zukunft zu planen. Sein Leben ist „Flucht vor der Zukunft“ (GB: V,127), denn die Auseinandersetzung mit ihr bedeutet zwangsläufig die Akzeptanz der Vergängnis respektive die Annahme des eigenen Alterns. Dies ist der Schlüsselpunkt in der Figur Enderlin: „[...] eigentlich möchte er nicht leben, um nicht zu altern –“ (GB: V,152). Er vermag es nicht, das Leben anzunehmen und in vollen Zügen zu genießen, weil er die Vergängnis so sehr fürchtet, dass er ununterbrochen damit beschäftigt ist, ihr zu entfliehen. Diese psychische Konstitution prädestiniert ihn für das Missverständnis, dem er im Krankenhaus zum Opfer fällt und aufgrund dessen er überzeugt ist, nur noch ein Jahr zu leben. Diese Überzeugung schützt ihn vor der Auseinandersetzung mit dem eigenen Altern, befreit ihn jedoch nicht von der dahinterstehenden Angst vor dem Tod. Hermes ist unsterblich, Enderlin ist es nicht. Die Angst vor dem Tod führt zwar dazu, dass er wieder an dem Leben hängt, das ihm vormals nur langweilig und sinnlos erschien, dennoch baut er keine echte Beziehung dazu auf. Weiterhin verdrängt er die Vergängnis: er beschließt, ein Haus zu bauen, eine ausdrücklich „sehr junge“

(GB: V,148) Frau zu heiraten, Tennis zu spielen. Durch Aktivitäten, die jungen Männern zugeordnet werden, hofft er, dem Alter zu entgehen. In Wahrheit entgeht er damit jedoch nur seinem realen Ich.

Nachdem er sein vermeintliches Todesjahr überlebt hat, folgt „sein Kater darüber, daß er derselbe geblieben ist – Also altern!“ (GB: V,157). Er fürchtet sich zwar weiterhin vor dem Altern und: „[...] verheimlicht es, wenn er müde ist, nach Kräften, wenn nötig mittels Pillen.“ (GB: V,158). Dennoch scheint er verstanden zu haben, dass er diesem natürlichen Prozess nicht entgehen kann, er weiß: „Aber all dies wird kommen.“ (GB: V,158).

Auch Stiller bezeichnet als seine größte Angst die Wiederholung (ST: III,420), vor der er ständig auf der Flucht ist, um sich letztlich nicht selbst annehmen zu müssen. Kierkegaard erläutert, inwiefern die Vermeidung von Wiederholungen die Verbindungslosigkeit zum Selbst konstituiert:

Die Wiederholung hingegen macht etwas bloß Vorgestelltes allererst wirklich, überführt es aus der Möglichkeit ins Sein. Menschliches Leben besteht dann aus lauter Wiederholungen in dem Sinn, dass der Existierende seine Selbstentwürfe in die Tat umsetzt. Er wiederholt sich in jedem Augenblick als er selbst und doch als ein anderer, indem er sich in die Zukunft projiziert und in der Vergegenwärtigung seiner Selbstprojektionen diese als seine Vergangenheit in der Gegenwart wiederholt. [...] Wiederholung im Sinne existentieller Selbstverwirklichung hingegen bedeutet: selber die Spur zu legen und den Selbstentwurf in jeder Entscheidung zu bestätigen oder zu modifizieren.⁷⁷

Stiller weiß um diese Zusammenhänge: „alles hängt davon ab, ob es gelingt, sein Leben nicht außerhalb der Wiederholung zu erwarten, sondern die Wiederholung, die auswegslose, aus freiem Willen (trotz Zwang) zu seinem Leben zu machen, indem man anerkennt: Das bin ich!“ (ST: III,421). Obwohl er über die nötigen Einsichten verfügt, vermag er sie nicht existierend umzusetzen. Die Wiederholung als Element der Zeit reiht sich in sein allgemein verstelltes Verhältnis zur Zeit ein: „Er mag den Sommer nicht, überhaupt keinen Zustand der Gegenwärtigkeit, liebt den Herbst, die Dämmerung, die Melancholie, Vergänglichkeit ist sein Element.“ (ST: III,601). Sein falsches Verhältnis zu Vergänglichkeit und Tod ist die direkte Folge seines verstellten Verhältnisses zum Leben: sein Todesbewusstsein lässt ihn das Leben nicht als kostbar verstehen, weil er den Tod als Alternative zu seinem verfehlten Leben ansieht – insofern sehnt er sich nach dem Tod als Erlösung. Nach seinem missglückten Selbstmordversuch erkennt er seinen Irrtum: wie bereits in Kapitel II.2 deutlich wur-

⁷⁷ Pieper 2000, S. 47.

de, folgt auf ein versäumtes Leben nicht ein erlösender Tod, sondern nur ein zeitloser Zustand ohne die Chance auf Veränderung. Nachdem Stiller dies selbst erlebt, findet er zu einem angemessenen Begriff von Tod, wie er ihn am mexikanischen Totentag beobachtet: die Mexikaner akzeptieren den Tod als zum Leben gehörend und beziehen die Toten in ihr Leben ein, „jedermann im Dorf weiß, wo seine Toten liegen, wo er selber einmal liegen wird.“ (ST: III,666).

Nachdem er zu seiner Identität als Stiller ‚verurteilt‘ wird, muss er sein Leben als dieser wieder aufnehmen, im wahrsten Sinne des Wortes wieder-holen. Mit dem Entschluss, als Stiller seine Ehe mit Julika weiter zu führen, akzeptiert er auch die Wiederholung als dem Leben zugehörig.

In einem Brief an Rolf schildert er seine Veränderung:

[...] ich hänge am Leben wie noch nie, dann hat man immer so ein Gefühl, der Tod sei einem auf den Fersen, das ist natürlich, dieses Gefühl, ein Zeichen von Leben [...] ich habe das noch selten erlebt: ich freue mich fast immer auf den nächsten Morgen und bitte nur darum, dass der morgige Tag so sei wie der eben vergangene, denn die Gegenwart genügt mir in einem manchmal bestürzenden Maß. (ST: III,735).

Sein neu erworbenes Verhältnis zum Tod ermöglicht ihm jetzt auch den Genuss des Lebens: Er, der den Zustand der Gegenwärtigkeit scheute, genießt jetzt den Augenblick und die Wiederholung. Er hofft, der nächste Tag möge so werden wie der vergangene. Was wünscht er sich anderes als die Wiederholung im kierkegaardschen Sinn?

Während Stiller sich lange Zeit nach dem Tod sehnt, negiert Walter Faber ihn vollkommen. Damit verfügt auch er weder über einen Bezug zum Tod noch zur Vergängnis. Die einzige ihm geläufige Zeit ist diejenige, die die Uhren anzeigen, von denen er sich wünscht, dass sie „[...] imstande wären, die Zeit rückwärts laufen zu lassen –“ (HF: IV,155).

Durch Beschleunigung und sein temporeiches Leben flieht er vor der Gegenwart in die Zukunft: wenn er von seinem Terminplan gehetzt von Ort zu Ort fliegt, ist er in Gedanken schon beim nächsten Termin und verhindert so gegenwärtiges Erleben. Gleichzeitig schützt er sich auf diese Weise vor aufkommenden Erinnerungen an die Vergangenheit, die für ihn sehr präsent ist, obgleich er sich als nur nach vorn denkender Techniker ausgibt: als er während eines Fluges den Deutschen Herbert kennen lernt, denkt er unwillkürlich an seinen Jugendfreund Joachim, motiviert durch seine Begegnung mit Sabeth denkt er „[...] in diesen Tagen wieder öfter an

Hanna.“ [Hervorh. d. Verf.] (HF: IV,78). Durch Beschäftigung lenkt er sich ab, Untätigkeit ist für ihn kaum zu ertragen, weil er fürchtet, dass die Vergangenheit und mit ihr seine Versäumnisse ihn einholen.

Seine Sicht auf die historische Vergangenheit besteht darin, vergangene Kunst und früheren Fortschritt als „primitiv“ (HF: IV,44) herabzusetzen. Zukünftig sieht er den Menschen durch Roboter ersetzt.

Faber kann sich nicht zur Zeit in Bezug setzen, weil er dafür über ein Verhältnis zur Vergängnis verfügen müsste, die Frisch als ein Erlebnis der stetigen Bewegung auf den Tod hin beschreibt. Er ist aber ein wahrer Meister im Verdrängen des Todes und Hanna beurteilt ihn richtig, wenn sie konstatiert: „Mein [Fabers, d. Verf.] Irrtum: daß wir Techniker versuchen, ohne den Tod zu leben. Wörtlich: Du behandelst das Leben nicht als Gestalt, sondern als bloße Addition, daher kein Verhältnis zur Zeit, weil kein Verhältnis zum Tod. Leben sei Gestalt in der Zeit.“ (HF: IV,170). Um sich den Tod nicht bewusst machen zu müssen, leugnet Faber nicht nur den eigenen Alterungsprozess, indem er den Blick in den Spiegel scheut und die Augen vor seiner alternden Haut verschließt, sondern auch seine schwere Krebserkrankung: er übersieht jedes noch so deutliche Anzeichen darauf. Die Verdrängung seiner Krankheit entfernt ihn buchstäblich vom Leben, weil sie nicht mehr rechtzeitig bekämpft werden kann. Als Techniker ist er der Ansicht: „Überhaupt der ganze Mensch! – als Konstruktion möglich, aber das Material ist verfehlt: Fleisch ist kein Material, sondern ein Fluch.“ (HF: IV,171).

Fabers Entwicklung bezüglich seines Verhältnisses zu Zeit, Vergänglichkeit, Natur und Tod, die in den folgenden Kapiteln ursächlich hinterfragt wird, zeigt sich an seinem veränderten Blick auf den amerikanischen Jugendwahn: zu Beginn des Romans vehement verteidigt, urteilt er später über die Separation der Amerikaner vom unmittelbaren Leben:

Marcel hat recht: ihre falsche Gesundheit, ihre falsche Jugendlichkeit, ihre Weiber, die nicht zugeben können, daß sie älter werden, ihre Kosmetik noch an der Leiche, überhaupt ihr pornografisches Verhältnis zum Tod, ihr Präsident, der auf jeder Titelseite lachen muß wie ein rosiges Baby, sonst wählen sie ihn nicht wieder, ihre obszöne Jugendlichkeit –
(HF: V,177).

Fabers Entwicklung hin zu Ursprünglichkeit setzt durch die Begegnung mit Sabeth ein. Ogleich er zu Beginn durch die Beziehung zu ihr sein Alter zu verdrängen versucht, gesteht er sich durch ihre Jugendlichkeit erstmals ein, alt zu werden. Diese Entwicklung setzt sich durch ihren Tod fort, an dem Faber gezwungen wird, sich

darüber bewusst zu werden, dass der Tod endgültig und auch nicht durch technischen bzw. medizinischen Fortschritt aufzuhalten ist. Dadurch wird er sich der Vergänglichkeit alles Lebens bewusst: „[...] es vergeht ja doch alles –“ (HF: IV,182). Obwohl er inzwischen auch seinen eigenen Tod ahnt, verdrängt er diese Gedanken bis fast zum Ende des Romans: „Meine Operation wird mich von sämtlichen Beschwerden für immer erlösen, laut Statistik eine Operation, die in 94,6 von 100 Fällen gelingt, und was mich nervös macht, ist lediglich diese Warterei von Tag zu Tag.“ (HF: IV,164).

Mit dem Eintreten eines Vergänglichkeits- und Todesbewusstseins gelingt es ihm, auch in ein angemessenes Verhältnis zur Zeit zu treten: er beginnt, antike Kunst zu bewundern und vermag es plötzlich, die Gegenwart zu genießen: „Meine Lust, jetzt und hier zu sein –“ (HF: IV,174). Kurz vor seinem Tod leugnet er auch diesen nicht mehr vehement ab, sondern schreibt eine Verfügung für den Todesfall, d.h. er nimmt ihn an. Zu spät begreift er, dass zu einem wirklichen Leben das Bewusstsein von Tod und Vergänglichkeit gehört und dass nur ein bewusst gelebtes Leben Spuren hinterlässt. Er hat das Leben in der Zeit versäumt. In seiner Feststellung werden nicht nur Frischs, sondern auch Kierkegaards Ansichten zu wirklichem Leben transparent: „[...] standhalten dem Licht, der Freude (wie unser Kind, als es sang) im Wissen, daß ich erlösche im Licht über Ginster, Asphalt und Meer, standhalten der Zeit, beziehungsweise Ewigkeit im Augenblick. Ewig sein: gewesen sein.“ (HF: IV,199).

Es wurde festgestellt, dass Frischs Protagonisten zumindest zu Beginn der Werke über kein angemessenes Verhältnis zur Zeit verfügen: sie negieren die Vergänglichkeit und ihr eigenes Altern und verfügen daher über kein respektive ein falsches Todesbewusstsein. Zudem ist auffallend, dass nahezu alle Figuren die Wiederholung fürchten und aus diesem Grund nach immer neuen Sensationen streben. Sie vereinen sich in der Illusion, auf diese Weise Langeweile und Vergängnis entfliehen zu können, denn gerade die Aneinanderreihung von momentanen Erlebnissen wird langweilig, da sie keine Kontinuität im Leben zu stiften vermag – die Negation der Wiederholung führt in die Verbindungslosigkeit zu Selbst und Welt und damit in die Daseinsleere.

Wie sich im Lauf der Arbeit herausstellen wird, verändern einige der Figuren ihre Einstellung zur Zeit und finden zu einem angemessenen Verhältnis zu Wiederholung, Vergänglichkeit und Tod.

II.5.4 Entscheidungsfähigkeit

Kierkegaards Ästhet lebt nach der Devise: „Der Genuß täuscht, die Möglichkeit nicht“⁷⁸. Diese Einstellung verhindert, dass er eine feste Bindung oder ein Arbeitsverhältnis eingeht. Er verharrt in der Fülle der Möglichkeiten, ohne eine davon zu wählen und sich auf diese Weise für die Konkretion zu entscheiden. Indem keine Selbstwahl stattfindet, gelangt er vom Möglichen nicht in die Wirklichkeit – er verfällt der Daseinsleere und versäumt sein Leben.

Welches Verhältnis haben Frischs Figuren zu den Kategorien Wahl und Entscheidung? Halten sie an ihren Existenzmöglichkeiten fest oder verwirklichen sie ihre Existenz durch das Ergreifen einer der Möglichkeiten und das Verwerfen der anderen? Vermögen sie es, sich selbst zu wählen und in dieser Wahl anzunehmen?

Der abenteuerlustige Vagant mit dem zeichenhaften Namen Pelegrin entzieht sich jeder Art von Pflicht, Verantwortung oder Festlegung. Sein Element ist das grenzenlose Möglichkeiten bietende Meer. Anders als der Rittmeister, der ein Leben in Pflicht und Ordnung führt, fürchtet Pelegrin Gewohnheit und Alltäglichkeit. Er zieht offene Möglichkeiten jeder festgelegten Wirklichkeit vor. Deutlicher Nachweis dafür ist seine Sehnsucht nach einer Muschel, die nur in seiner Vorstellung existiert und die schöner ist als alle Muscheln, die wirklich sind. Die Ehe mit dem ihr immanenten Alltag in Wiederholung ist für ihn eine einengende Vorstellung, die zwangsläufig das Ende der Liebe bedeutet: „Die Ehe ist ein Sarg für die Liebe...Nur dies: der Mann soll sich die Flügel, das bißchen Flügel, das der Mensch schon hat, abschneiden. Sonst willst du nichts von ihm.“ (SC: II,49). Pelegrin will für immer frei und unabhängig bleiben, er hält sich alle Möglichkeiten offen, ohne sich je für eine zu entscheiden und wenn Elvira ihn als „[...] Feigling vor dem wirklichen Leben, das aufzubrechen du den Mut nicht hattest [...]“ (SC: II,66), bezeichnet, zeigt sie sich in ihrer Beurteilung konform mit Kierkegaards Ethiker. Pelegrin lebt unter dem Primat der ästhetischen Sphäre: frei von Festlegung und Verantwortung schwebt er egoistisch immer auf der Suche nach dem reinen Genuss und stets wandlungsfähig im Bereich des Möglichen. Dadurch verfehlt er jedoch gleichzeitig den echten Bezug zum Selbst und der Welt.

⁷⁸ Kierkegaard 1956, S. 45.

Auch Don Juan scheut die Festlegung: Als Donna Anna beim nächtlichen Treffen eine Fremde, eine abstrakte Möglichkeit darstellt, ist er überzeugt, sie so sehr zu lieben, dass er mit ihr fliehen will. Als die Fremde sich als seine Verlobte herausstellt und aus der abstrakten Flucht-Vorstellung durch das Eheversprechen konkrete Wirklichkeit werden soll, sind seine Gefühle für sie verflogen.⁷⁹ Er vermeidet die konkrete Wirklichkeit zugunsten der Aufrechterhaltung seiner Möglichkeiten: „Ich kann nicht. Das ist alles, was ich sagen kann. Ich kann nicht schwören. Wie soll ich wissen, wen ich liebe? Nachdem ich weiß, was alles möglich ist [...]“ (DJ: III,122). Weil er die Freiheit der Entscheidung nicht nutzt, wählt er sich nicht selbst und verharrt in der ästhetischen Sphäre. Auch später ist er nicht bereit, den Schritt in die Selbstwahl zu vollziehen und wählt den Ausweg in die Farce – den inszenierten Höllensturz. Doch obwohl er versichert, „eher fahre [er] in die Hölle als in die Ehe –“ (DJ: III,144), findet er sich, ohne sich tatsächlich dafür entschieden zu haben, als Mirandas Ehemann in einem Leben voll Alltag, Wiederholung und Gewohnheit, d.h. einem ethisch orientierten Lebensgang, wieder.

Als eine Art Ausblick fungiert Mirandas Mitteilung, er werde Vater. Es bleibt offen, ob er die Vaterschaft annimmt und so durch die Übernahme von Verantwortung und Vaterbindung doch noch den Schritt vom ästhetischen Dasein zur ethischen Lebenshaltung vollzieht.

Stiller ist weder fähig zur Wahl seines Selbst, noch dazu, auf irgendeine Weise von der Lebensmöglichkeit in die Konkretion zu gelangen. Ausdruck für dieses Unvermögen ist seine Kunst: Sibylle glaubt, „[...] sich in einen Meister verliebt zu haben, nach seinen Skizzen zu schließen.“ (ST: III,610), aber „die Bronze, immerhin ein Metall von einiger Dauerhaftigkeit, nimmt ihnen den holden Trug des Skizzenhaften [...] was in Bronze bleibt, ist nicht genug, um Zeugnis eines erwachsenen Mannes zu sein.“ (ST: III,707). Das Atelier vermittelt das „[...] Gefühl, jederzeit aufbrechen und ein ganz anderes Leben beginnen zu können [...]“ (ST: III,603). Scheu vor Festlegung wird auch in seinem Charakterbild manifest:

Seine Persönlichkeit ist vage; [...] er verläßt sich lieber auf Einfälle und vernachlässigt die Intelligenz; denn Intelligenz stellt vor Entscheidungen. Zuweilen macht er sich Vorwürfe, feige zu sein, dann fällt er Entscheidungen, die später nicht zu halten sind. [...] Wenn es mit Charme nicht zu machen ist, zieht er sich zurück in seine Schwermut. Er möchte wahr-

⁷⁹ Irritiert und zutiefst enttäuscht über die Feststellung über die Liebe als austauschbares Täuschungsmanöver ist ihm die Festlegung nicht mehr möglich. Eingehend behandelt wird dies in Kapitel IV.3.2.2.

haftig sein. Das unstillbare Verlangen, wahrhaftig zu sein, kommt auch bei ihm aus einer besonderen Art von Verlogenheit [...] Er liebt es, alles in der Schwebe zu lassen. (ST: III,601).

In diesem Sinne ist auch die Übernahme einer geschichtslosen Identität als Mr. White zu verstehen, dessen Person buchstäblich weiß, d.h. unvorbelastet ist und damit eine grenzenlose Fülle von Seins-Möglichkeiten bietet.

Wie Stiller verharret das Buch-Ich in *Mein Name sei Gantenbein* durch seine Fiktionen im Bereich des Möglichen. Am Ende des Romans gelingt es ihm, aus der Möglichkeit seiner erfundenen Geschichten heraus in die Wirklichkeit zu gelangen: Endlich gibt er seine Vorstellungswelt zugunsten des wirklichen Lebens auf und empfindet „[a]lles [...] wie nicht geschehen...“ (GB: V,319).

Walter Faber verfehlt wichtige Lebensbereiche durch seine Arbeit. Er leitet sein gesamtes, ohnehin nicht gerade ausgeprägtes Selbstwertgefühl aus seinen beruflichen Leistungen ab, denen er alles andere unterordnet – die Technik als buchstäbliche Lebensaufgabe führt ihn dazu, sein Leben aufzugeben, denn sie verstellt ihm die Beziehung zu Natur und Zeit und hindert ihn auch an der Gründung einer Familie respektive dem Aufbau eines Freundeskreises. Bereits durch sein erstes Stellenangebot versäumt er es in seiner Jugend, sich seiner Verantwortung als werdender Vater zu stellen; er denkt nicht daran, auf das Angebot, als Ingenieur in Bagdad zu arbeiten, zu verzichten. Stattdessen lässt er die schwangere Hanna in dem Glauben, sie treibe das Kind ab, in der Schweiz zurück. Faber versäumt es, die ethischen Verantwortungen und Festlegungen des Lebens zu wählen. Damit nimmt eine lange Reihe von Lebensverfehlungen ihren Lauf, die ihn außerhalb des Lebens situieren.

„Ich bin gewohnt zu arbeiten [...] es ist keine Erholung für mich, wenn nichts läuft [...]“ (HF: IV,75). Er fürchtet, mit sich selbst allein zu sein, weil er dann eine Leere spüren müsste, die daraus resultiert, dass sein Lebensmittelpunkt nicht in ihm selbst, sondern außerhalb seiner selbst, in seiner Berufstätigkeit, liegt.

So zuverlässig und tüchtig er bei der Arbeit ist, so ausgeprägt sind seine Versäumnisse im zwischenmenschlichen Bereich: er ist in keinerlei menschliche Gemeinschaft integriert.

Gefühle sind für ihn Ermüdungserscheinungen, daher ist er auch nicht fähig zu echter Kommunikation und bleibt stets auf Distanz zu den Menschen. Frauen sind für ihn nur Episoden, er macht sich nicht einmal die Mühe, sich wirklich auf sie einzulassen, weil er sie ohnehin nur als anstrengend empfindet. Auch hat er keine

Freunde, sondern nur oberflächliche Kontakte. Seine Selbsteinschätzung, er sei ohnehin am liebsten allein und könne auf andere Menschen gänzlich verzichten, ist bar jeder Realität. Sonst würde er wohl kaum die erste Gelegenheit nutzen, mit dem ihm fast unbekanntem Herbert zusammen seinen ehemaligen Freund Joachim im Urwald zu suchen, obwohl er eigentlich gar keine Zeit hat.

Enderlin scheut sich vor menschlichen Bindungen, vor Alltag und Wiederholung, vor den Verantwortungen des Lebens. Er vermag es nicht, sich je zu entscheiden und die einmal getroffene Entscheidung konsequent umzusetzen.

In Bezug auf Lila fühlt er sich in der Möglichkeit des Flirts wohler als in der Wirklichkeit der gemeinsam verbrachten Nacht: „es belästigte ihn einfach, daß es jetzt eine Tatsache ist, die sich gleichsetzt mit allen übrigen Tatsachen der Welt.“ (GB: V,72).

Lange Zeit arbeitet er auf ein Ziel hin: „Dieser Ruf nach Harvard ist ziemlich genau, was Enderlin sich schon lange gewünscht hat.“ (GB: V,118). Als das Ziel aber erreicht ist, d.h. nicht mehr Wunsch und Vorstellung, sondern Konkretion ist, vermag er es nicht, die Herausforderung anzunehmen. Er entscheidet sich aber auch nicht dagegen, er bleibt passiv: „Er kann nicht. Längst hätte er schreiben müssen, wann er nun kommen werde, Sommersemester oder Wintersemester oder wie das in Harvard sich nennt. Er kann nicht. Wochen vergehen.“ (GB: V,118). Letztlich bleibt ihm nur der Ausweg in die Krankheit als Flucht vor der beruflichen Anforderung. Das gleiche Verharren in Entscheidungsunfähigkeit zeigt er auch in Bezug auf seine Affäre mit Lila: einerseits will er keine Beziehung mit ihr beginnen, andererseits verlässt er aber auch nicht die Stadt, um nach Hause zurückzufliegen.

Wie stark seine Identität durch die Entscheidungsunfähigkeit gefährdet ist, zeigt sich daran, dass sie sich in Situationen, die eine Entscheidung verlangen, in Möglichkeiten aufspaltet; aus Enderlin werden zwei Herren:

Ich kann mir beides vorstellen: Enderlin fliegt. Enderlin bleibt. Langsam habe ich es satt, dieses Spiel, das ich nun kenne: handeln oder unterlassen, und in jedem Fall, ich weiß, ist es nur ein Teil meines Lebens, und den andern Teil muß ich mir vorstellen; Handlung und Unterlassung sind vertauschbar; manchmal handle ich bloß, weil die Unterlassung, genauso möglich, auch nichts daran ändert, daß die Zeit vergeht, daß ich älter werde...Also Enderlin bleibt. Ich nicht...[...] So oder so: Einer wird fliegen – Einer wird bleiben – Einerlei: Der nämlich bleibt, stellt sich vor, er wäre geflogen, und der nämlich fliegt, stellt sich vor, er wäre geblieben, und was er wirklich erlebt, so oder so, ist der Riß, der durch seine Person geht [...] (GB: V,130).

Enderlin bleibt im ästhetischen Stadium des Entweder – Oder stecken, ohne die Freiheit der Wahl zu nutzen und entwickelt sich daher nicht weiter. Das Zitat zeigt, dass er, selbst wenn er sich entschieden hat, die nicht genutzte Möglichkeit nicht verwirft, sondern bereut. Dadurch, dass er die Konsequenzen nicht trägt, kommt es nie zu einer wirklichen Entscheidung und er verharrt in der Existenzmöglichkeit, statt die Wirklichkeit handelnd zu ergreifen.

Wieder zeigt sich Enderlins Affinität zu Hermes, dem Götterboten der griechischen Antike: eine vieldeutige Gestalt, ein Bote, der immer unterwegs ist und sich niemals festlegt. Hermes ist die Chiffre für das Plötzliche, Unverhoffte, Launische. Wie Hermes bleibt Enderlin im Möglichen. Dadurch bleibt sein Leben ohne Spur, so wie er als Figur, die vom Ich-Erzähler aufgegeben wird, im Roman spurlos verschwindet.

Im Gegensatz zu den meisten anderen analysierten Figuren lässt sich das Leben des Staatsanwaltes in *Graf Öderland* nicht aus fehlender Konkretisierung als ästhetisch orientiert kategorisieren: er lebt zwar nicht in einer Mehrzahl von Möglichkeiten, sondern als gesellschaftlich voll anerkanntes Mitglied in einer Ehe und übt pflichtbewusst seinen Beruf aus. Doch er ist seinem eigenen Leben entfremdet, kann daher keine Beziehung dazu aufbauen und vermag es nicht, sich selbst als diesen Menschen anzunehmen, dessen Rolle er spielt; er fühlt sich eingeeengt in einem Korsett aus Pflicht und Ordnung, weil er sich nicht bewusst für dieses Selbst entschieden hat, das nicht zu ihm passt. In diesem Sinne ist es metaphorisch zu verstehen, dass er spurlos verschwindet, als er sein bisheriges Leben verlässt, um mit der Axt durchs Land zu streifen und alles zu zerstören, was ihn an der absoluten Freiheit hindert. Er hat sein bisheriges Leben versäumt, konnte keine identitätsstiftende Kontinuität in der Zeit errichten und verlässt es im kierkegaardschen Sinne ohne Spur: „Keine Fußspur, nichts, keine Witterung, kein Mensch, der ihn gesehen hat.“ (GÖ: III,32).

Nach der Beurteilung Kierkegaards verfehlen Frischs Figuren durch ihre ästhetische Entscheidungslosigkeit das Leben: ihnen ist die Freiheit der Wahl gegeben, doch sie vermögen es nicht, diese anzunehmen und durch Entscheidungen zu verwirklichen. Das Leben ist für sie nur als Möglichkeit lebbar, sie scheuen die als Restriktion des

potentiell Möglichen empfundene Konkretisierung.⁸⁰ Dadurch versäumen sie den Bezug zur Realität des Lebens.

II.6 Zwischenfazit

Die Untersuchung der Frisch-Figuren ergab eine weitgehende Übereinstimmung mit zentralen, nach Kierkegaards Beurteilung typisch ästhetischen Verhaltensmustern, die authentische Beziehungen zu Welt und Selbst verhindern.

Die Protagonisten weisen eine stark reduzierte Fähigkeit zum unmittelbaren Erleben auf und verfügen nicht über ein angemessenes Verhältnis zur Zeit, weil sie die Wiederholung nicht als zum Leben gehörend akzeptieren und vor Vergänglichkeit und Tod zu fliehen versuchen, statt das Vergehen der Zeit in ihr Leben zu integrieren. Zudem nutzen sie nicht die ihnen gegebene Freiheit der Wahl: so wenig sie fähig sind, Entscheidungen zu treffen, d.h. eine Möglichkeit zu verwirklichen und die anderen zu verwerfen, so wenig vermögen sie sich selbst zu wählen, den Sprung in die ethische Sphäre zu vollziehen und ihr Leben in echtem Bezug dazu zu verwirklichen.

Bezug nehmend auf die Kriterien Kierkegaards konnte nachgewiesen werden, dass die Figuren zum untersuchten Zeitpunkt ihrer Darstellung im Werk mit dem Verlust des unmittelbaren Selbstverhältnisses zwar an den äußeren Rand der ästhetischen und an die Schwelle zur ethischen Daseinssphäre gelangen, die jetzt anstehende, mit dem Aufbau unverstellter Selbst- und Weltverhältnisse einhergehende Selbstwahl jedoch bisher nicht vollzogen haben. Unfähig zum Sprung in die ethische Existenz verharren sie in Resignation auf der höchsten Stufe der innerhalb des ästhetischen Möglichkeitsbereiches gelegenen Selbsterfahrung.

Die Wahl der kierkegaardschen Sicht auf Identität und Selbstwahl erfolgte aus mehreren Gründen: Zum Einen zeigt sie bereits wesentliche Kategorien auf, unter denen das Identitätsproblem beleuchtet werden muss, insbesondere fokussiert sie die werksinhärente Spannung zwischen potentiellen Möglichkeiten und fixierender Verwirkli-

⁸⁰ Dem Umstand, dass diese Thematik in Verbindung mit Frischs Bildnisbegriff als sehr viel komplexeres Feld gesehen werden muss, als es hier angedeutet wird, wird in Kapitel IV Rechnung getragen.

chung des Ich, die für die vorliegende Identitätsthematik von entscheidender Relevanz ist. Zum Anderen verdeutlicht sie die Position des Ich zwischen den Spannungspolen Selbst und Welt. Ausgehend von dem grundlegenden Befund, dass die Figuren zum untersuchten Zeitpunkt weder in einer dialektischen Beziehung zur Welt noch in einem authentischen Verhältnis zum Selbst stehen, werden im Folgenden die Ursachen dieses Zustandes sowie mögliche Entwicklungen der Figuren analysiert.

III „Welche Ungeheuerlichkeit, daß der Mensch allein nicht das Ganze ist!“⁸¹ – Störungen im Ich-Du-Bezug der Protagonisten, exemplifiziert an der Beziehung zur Frau

Die vorausgegangene Erkenntnis der inneren Bezuglosigkeit der Figuren wird im folgenden Kapitel durch die Analyse der Beziehung der Protagonisten zu ihren Mitmenschen unter psychoanalytischen Gesichtspunkten spezifiziert und durch mögliche Ursachen erweitert.

Ein, wie eingangs definiertes, dialektisches Verhalten der Figuren würde voraussetzen, dass sie es vermögen, sich aus dem sicheren Wissen über sich selbst als autonomes Ich als unabhängige Individuen zu verhalten und ihr Gegenüber als eigenständiges Du anzusehen. Anhand der intersubjektiven Beziehungen der Helden wird aufgezeigt, dass sie in keinem echten dialektischen Bezug zu ihren Mitmenschen stehen. Die Vorgehensweise einer Exemplifizierung an der Beziehung zur Frau bietet sich an, da von allen Beschreibungen zwischenmenschlicher Beziehungen diejenigen gegengeschlechtlicher Beziehungsproblematiken den größten Platz in Frischs Werk einnehmen und dadurch umfangreiches Material für eine Analyse bieten. Nicht alle in diesem Zusammenhang angesprochenen Störungen können auf intersubjektive Beziehungen anderer Art übertragen werden, dennoch bietet die Analyse hauptsächlich gegengeschlechtlicher Beziehungen die Möglichkeit, eine fundierte Aussage über den gestörten Bezug der Figuren zu ihren Mitmenschen zu tätigen. Darüber hinaus wird sich herausstellen, dass der Frau aufgrund ihrer essentiellen Wichtigkeit für die Identität der Protagonisten im Vergleich zu anderen Mitmenschen ein Sonderstatus zukommt.

Als theoretische Grundlage von Identitätsentwicklung wird die hermaphroditische Ganzheitstheorie C.G. Jungs herangezogen, die durch psychoanalytische Gesichtspunkte erweitert wird. Jungs Ansatz wird zunächst vorgestellt, um im Folgenden direkt auf das Werk angewendet zu werden: Die Figuren werden mit Hilfe dieser psychoanalytischen Perspektiven analysiert.

⁸¹ DJ: III,164.

III.1 Die Identitätsproblematik aus psychoanalytischer Sicht nach C.G. Jung

Wie Chien in ihrer Arbeit zeigt, ist der Einfluss C.G. Jungs⁸² auf Max Frisch unverkennbar.⁸³ Der Schriftsteller beschäftigte sich nachweislich mit Artikeln, die im 1939 von Jung gegründeten Eranos-Jahrbuch publiziert sind und belegte als Student an der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich einige Seminare Jungs. Daneben finden sich auch eigene Interpretationen Frischs bezüglich seiner Romane und Theaterstücke, die sich an die analytische Psychologie Jungs anlehnen.⁸⁴ Aus diesem Grund wird im Folgenden Jungs Ansatz als Grundlage für die Untersuchung herangezogen, der die zugrunde liegende Selbstfindungsproblematik der Protagonisten untersucht und die Verhaltens- und Denkstrukturen der Helden im Gesamtwerk entschlüsselt.

Für C.G. Jung ist „[...] die Beziehung zum Selbst [...] zugleich die Beziehung zum Mitmenschen und keiner hat einen Zusammenhang mit diesem, er habe ihn denn zuvor mit sich selbst.“⁸⁵ Für ihn bedeutet die Individuation eines Menschen die Wandlung seiner Persönlichkeit in Richtung Ganzheit im Sinne von Vollständigkeit, da Vollkommenheit nicht erreicht werden kann. Diese Wandlung ist als ein Prozess zu verstehen, bei dem das Unbewusste möglichst weit aus der Tiefe ins Bewusstsein gebracht und integriert wird. Wichtig für die Individuation ist dabei der Bezug zur Außenwelt, die als eine Art Prüfstein fungiert, indem die Verantwortung des Menschen einem anderen Menschen gegenüber das Innere des Individuums immer wieder überprüft. Wichtig für die Individuation ist also die Beziehung zum anderen Menschen, wobei die Persönlichkeitsentwicklung durch das jeweilige Beziehungsmodell bestimmt ist.⁸⁶

Als Ideal eines solchen Beziehungsmodells begreift Jung eine solche, die der Ich-Du-Beziehung Martin Bubers gleichkommt.⁸⁷ Entscheidend ist, dass die Interak-

⁸² Carl Gustav Jung war ehemals Schüler Sigmund Freuds, bezog dann aber oppositionelle Stellung gegen ihn und formulierte Freuds Theorien der Psychoanalyse um (vgl. Stern, Paul 1977, S. 105ff.).

⁸³ Vgl. auch Schmitz 1985a, S. 107 und Naumann 1991, S. 41.

⁸⁴ Hier sind u.a. Frischs Gedanken zu *Don Juan* und *Mein Name sei Gantenbein* zu nennen, siehe dazu Chien 1997, S. 20ff.

⁸⁵ Jung 1995b, S. 234.

⁸⁶ Vgl. Chien 1997, S. 33f.

⁸⁷ Buber differenziert zwischen einer Ich-Du-Beziehung, die als begegnungsvolle Verbindung zwischen zwei Bezugspersonen gekennzeichnet ist und einer Ich-Es-Beziehung, deren einer Partner den

tionspartner sich als Subjekte gegenüberstehen und eine bewusste Differenzierung zwischen Ich und Nicht-Ich stattfindet. Ist das der Fall, so funktioniert die Beziehung der beiden Individuen als dialektischer Prozess, in dem beide Partner das Innere des Gegenübers fördern.

Der Individuationsprozeß hat zwei prinzipielle Aspekte: einerseits ist er ein interner, subjektiver Integrationsvorgang, andererseits aber ein ebenso unerläßlicher, objektiver Beziehungsvorgang. Das eine kann ohne das andere nicht sein, wenn schon bald das eine, bald das andere mehr im Vordergrund steht.⁸⁸

Der innere Individuationsprozess des Menschen mit Hilfe der realen Ich-Du-Beziehung, d.h. einer Beziehung mit wirklicher Begegnung, führt zur Ganzheit beider Partner.

Nach Jung vermag es nur ein mit sich selbst identischer Mensch, sich der in seinem Unterbewussten ablaufenden Prozesse bewusst zu werden und sie dadurch aufzulösen. Erst dadurch wird die bewusste Trennung der eigenen inneren Bilder von den realen Mitmenschen sowie ein echter Zugang sowohl zum Selbst als auch zum Mitmenschen ermöglicht – eine wichtige Voraussetzung für die mitmenschliche Beziehung als dialektischer Prozess.⁸⁹

Gelingt dies nicht, erwartet ein Interaktionspartner vom anderen, dass er sich seinen Vorstellungen desselben entsprechend verhält. Da die bewusste Differenzierung zwischen Ich und Nicht-Ich nicht stattfindet, wird die Eigenständigkeit des Objekts weder erkannt noch respektiert. Jede Form der echten Begegnung und Kommunikation wird so verhindert: Der unerfüllte Wunsch, mit sich selbst identisch zu sein, führt unbewusst zu dem Versuch, durch den anderen das Gefühl der Identität zu erreichen.⁹⁰ Da dieses Bedürfnis nicht erfüllt werden kann, tritt der unbewusste Mechanismus der Projektion ein, der Projizierende glaubt seine unbewusste Teilpsyche mit der des Gegenübers identisch. Er projiziert sowohl sein eigenes psychisches Potential sowie Aspekte zu Bezugspersonen aus der Vergangenheit auf sein Gegenüber. Jung kennzeichnet die Projektion als

ein[en] unbewußte[n], automatische[n] Vorgang, durch welchen sich ein dem Subjekt unbewußter Inhalt auf ein Objekt überträgt, wodurch dieser erscheint, als ob der dem Objekt zugehöre. Die Projektion hört dagegen

anderen als Mittel zum Zweck benutzt, so dass sie nicht als echte Begegnung, sondern als Zweckdienlichkeit gekennzeichnet ist. Buber versteht die Ich-Du-Beziehung als utopisches Ideal der Beziehung zwischen Menschen, der sich der Mensch durch die seinem Wesen inhärente Beschränktheit lediglich annähern, sie jedoch nie erfüllen kann (vgl. Buber 1983, S. 18ff.).

⁸⁸ Jung 1995b, S. 234.

⁸⁹ Vgl. Jung 1995c, S. 219ff..

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 215 ff..

in dem Augenblick auf, in welchem sie bewußt wird, das heißt wenn der Inhalt als dem Subjekt zugehörig gesehen wird.⁹¹

Diese Projektionen, zu Bildnissen verfestigt, werden so zu einem entscheidenden und gestaltenden Teil der intersubjektiven Begegnung.⁹²

Bezieht man dieses Modell auf Max Frischs Romanfiguren, so wird deutlich, dass ein entscheidendes Hindernis auf deren Weg zu ihrer Identität ihre falsche, weil zwischen Ich und Du nicht differenzierende Bezogenheit auf die Mitmenschen ist. Häufig erscheinen diese als Projektionsfläche respektive Projektion zur Selbsterkundung der Protagonisten:

Als Walter Faber auf dem Schiff Sabeth trifft, bildet er sich ein, der junge Mann, mit dem Sabeth bekannt ist, sei an einer Liebesbeziehung interessiert. Sein eigenes Interesse an ihr verleugnend und auf sein Gegenüber projizierend, ist er überzeugt von dessen Plan, ihn, Faber, loszuwerden, um mit Sabeth allein zu sein: „Ich durchschaute ihn, er wollte mich irgendwo auf Deck verlieren, um dann allein in ihre Kabine zurückzukehren.“ (HF: IV,81). Wie sich herausstellt, ist es Faber selbst, der genau diesen Plan verfolgt, um Sabeth allein erneut aufzusuchen: „Ich will Sie nicht aufhalten!“, sagte ich. „Sie entschuldigen mich?“ „Bitte!“ sagte ich – Als ich die Tabletten brachte [...]“ (HF: IV,82).

Ebenso projiziert der Maler Reinhart in *Die Schwierigen* sein eigenes Inneres auf sein Gegenüber, wenn er glaubt zu wissen, was Ammann denkt: „Der Maler bildete sich Ansichten ein, die der andere gleichsam auf der Stirne trüge, Ansichten einer Erziehung, die seine Kunst als spielerische Verzierung nahm, nichts weiter, als einen Schnörkel am sogenannten wirklichen Leben, nichts weiter!“ (SCH: I,450). Der Projektionsinhalt hat seinen Ursprung in Reinhart selbst, der kurze Zeit später mit genau dieser Argumentation gegen das Künstlertum seine Malerei aufgibt. Im Lauf der Handlung stellt sich Ammann als wesentlich anders heraus, als er hier durch Reinharts Augen dargestellt ist, was unterstreicht, dass Reinhart ihn durch seine eigenen Verstellungen nicht projektionsfrei in dessen Realität wahrnehmen kann.

Stiller bleibt bei angeblicher Partizipation an der Welt in Wahrheit nur auf sich selbst bezogen. Im vollen Ausmaß wird dies deutlich, als sich der junge Alex in einer exis-

⁹¹ Jung 1995a, S. 75.

⁹² Vgl. Chien 1997, S.38ff..

tentiellen Notlage ratsuchend an Stiller wendet: „Dann habe ich nochmals mit Stiller gesprochen, alles was er sagt, gibt mir recht, es hat keinen Sinn. Stiller redet eigentlich bloß von sich selbst, aber alles was er dabei sagt, gilt auch für mich.“ (ST: III,588). Stiller ist nicht fähig, die offensichtliche Notsituation seines Gegenübers als von ihm unabhängig wahrzunehmen, er bleibt auf sich selbst fixiert. Von Stiller offenbar in der Sinnlosigkeit seines Lebens bestärkt, nimmt Alex sich nach dem Gespräch das Leben.

In seiner Versagensangst projiziert Stiller sein Selbsterleben stets auf andere, von denen er überzeugt ist, dass diese ihn für einen Versager halten, auch wenn niemand diese Beurteilung je äußert. Dennoch bleibt er der Überzeugung, dass seine Mitmenschen ihn für unmännlich halten. Nach seiner sogenannten Niederlage am Tajo glaubt er zu wissen, dass Anja ihn deswegen verachtet (ST: III,616), obgleich sie ihn solange pflegt, bis es ihm besser geht, also nichts auf eine realistische Einschätzung der Situation hindeutet. Seine Niederlage verwendet er in der Folge darauf, sich selbst in Gesprächen stets eine Sonderstellung einzuräumen, indem er sich, wann immer er die inzwischen zur Anekdote verkommene Geschichte erzählt, vermeintlich offenherzig in seiner Verletzlichkeit preisgibt: „warum ich nicht geschossen habe? [...] Weil ich ein Versager bin. Ganz einfach! Ich bin kein Mann.“ (ST: III,615). Sibylles ernst gemeinte, zugewandte Beurteilung der Geschichte, er habe sich als etwas bewähren wollen, das er gar nicht sei, räumt den Verdacht aus, sie hielte ihn für einen Versager. Ihre Worte dringen jedoch gar nicht zu ihm durch. Sie versucht, eine wirkliche Kommunikation aufzubauen, scheitert jedoch an Stillers Selbstbezogenheit und dessen Unfähigkeit, im Zugang zu seinen Gesprächspartnern sein Erlebnis zu objektivieren. Insofern reagiert er auf jeden ihrer Einwände mit Ignoranz. Sibylle bleibt „[...] nur noch, die Rolle zu spielen, die Stiller ihr aufzwang, und zu plaudern wie eine Neugierig-Verständnislos-Muntere [...]“ (ST: III,617). Selbst wenn Stiller sich der Außenwelt vermeintlich öffnet, bleibt er vollkommen ohne Bezug zu derselben.

Der Befund, dass die Figuren durch ein verstelltes Selbstverhältnis nicht in einen wirklichen Kontakt zu ihren Mitmenschen kommen können, kann im Hinblick auf die Frau noch klarer herausgearbeitet werden: als Spiegelbild des Mannes erfüllt sie die Funktion als Medium seiner Selbsterkenntnis, indem er sie nicht als eigenes, unabhängiges Individuum betrachten kann.

III.2 Die Beziehung der Protagonisten zur Frau

Wenn die Frage nach dem Ich-Du-Bezug zur Frau untersucht und der Stellenwert der Frau in der Identitätsfindung der männlichen Protagonisten im Werk fokussiert werden soll, bietet sich als Basis für die Analyse Jungs symbiotisches Beziehungsmodell an.⁹³

In diesem stehen sich die Partner als Subjekt und Objekt, als ‚agens‘ und ‚patiens‘ gegenüber. Auf die Beziehung wirkt die innere Entzweiung der Partner ein, da keine bewusste Unterscheidung zwischen Ich und Nicht-Ich stattfinden kann, d.h. die Partner sind unfähig, ihre eigene Psyche von der des Gegenübers zu unterscheiden. Dieser Umstand führt entweder zu vollständiger Beziehungslosigkeit oder zu einer Beziehung auf primitivem Niveau, in der nur das Subjekt bestimmt und die Eigenständigkeit des Objekts nicht erkannt wird. Die Partner stellen zwei Gegenpole dar: ein Partner mit komplizierter Persönlichkeit, der ‚Enthaltende‘, steht dem anderen Partner mit einfacher Persönlichkeit als ‚Enthaltenem‘ gegenüber.⁹⁴ Der Enthaltende hegt den unbewussten Wunsch, in Synthese mit sich selbst zu sein und hofft, dies durch seinen Partner zu erreichen. Dabei erfolgt eine unbewusste Projektion, d.h. er legt sein Gegenüber durch projizierte Inhalte auf ein fixiertes Bild fest:⁹⁵

Der Projizierende sucht sich selbst im Partner, den er als sein Pendant betrachtet, ohne dessen Wirklichkeit wahrzunehmen, indem er den Inhalt der Anima- oder Animusprojektion⁹⁶ mit den Charaktereigenschaften des Gegenübers verwechselt, d.h. der Projizierende verwechselt seine unbewusste Teilpsyche mit der seines Gegenübers. Passt der Projektionsträger sich an die Projektionen an, so etabliert sich eine Scheinharmonie. Weist er die Projektion zurück, so fühlt sich der Projizierende gezwungen, einen anderen Projektionsträger zu suchen. Der Enthaltene bindet sich seinerseits mit dem Enthaltenden unbewusst deshalb, um erlöst zu werden. Der Enthaltende versucht daraufhin, dieser Aufgabe gerecht zu werden, wobei sie gleichsam zur Selbstüberforderung führen muss.⁹⁷

⁹³ Siehe dazu vergleichend auch Buber 1983.

⁹⁴ Vgl. Chien 1997, S. 38.

⁹⁵ Zur Bildnisfixierung siehe Kapitel IV.3.

⁹⁶ C.G. Jung geht davon aus, dass in jedem Mann Weibliches und in jeder Frau Männliches angelegt ist. Unter Anima versteht er die archetypische weibliche Gestalt im Unbewussten des Mannes, während der Animus die archetypische männliche Gestalt im Unbewussten der Frau darstellt (vgl. Müller u.a. 2003, S. 22f.).

⁹⁷ Vgl. Chien 1997, S. 37ff..

Im Ich-Es-Beziehungsmodell kann es erst dann zu einer individuellen, d.h. wirklichen Beziehung kommen, wenn diese Mechanismen bewusst gemacht und ausgeschaltet werden.

Die Partner bei letzterem Modell ziehen sich aufgrund ihrer Phantasiebilder, die zum unbewussten Teilcharakter beider gehören, an. Diese Bilder, die die Erwählung des Partners beeinflussen, sind meist kongruent mit den archetypischen Inhalten des gegengeschlechtlichen Partners, d.h., den Anima- und Animusbildern. Deren Personifikation wird bereits in frühester Kindheit durch die Eltern bzw. die gegengeschlechtliche Bezugsperson der Kindheit geprägt. Die unbewusste zu enge Bindung mit den frühkindlichen Bezugspersonen erschwert also die freie Partnerwahl in erheblichem Maß.⁹⁸

Die meisten Protagonisten in Frischs Werk machen ihre Identität von ihrer Partnerin abhängig. Ihre Beziehungen beruhen nicht auf einem dialektischen Verhältnis zwischen zwei gleichberechtigten Partnern, sondern entsprechen durch Verstellungen und Projektion vielmehr dem oben skizzierten Zustand. Angefangen bei Jürg Reinhart über Don Juan bis hin zu Stiller und Kürmann – sie alle können sich ohne eine Frau nicht als Ganzes wahrnehmen. Jedem von ihnen könnte der Ausruf Don Juans überzeugend in den Mund gelegt werden: „Welche Ungeheuerlichkeit, daß der Mensch allein nicht das Ganze ist! Und je größer seine Sehnsucht ist, ein Ganzes zu sein, um so verfluchter steht er da, bis zum Verbluten ausgesetzt dem andern Geschlecht.“ (DJ: III,164).

Jürg Reinhart versucht verzweifelt, sich mit Hilfe einer Frau seine Männlichkeit zu beweisen; Hinkelmann sieht keinen Sinn mehr im Leben, nachdem seine Frau ihn verlassen hat und begeht Suizid; Don Juan, der die Frau nur als Episode ansehen will, muss schließlich erkennen, dass die Episode sein ganzes Leben verschlingt; Stiller macht seine Frau zu seiner Lebensaufgabe, an der er schließlich scheitert und Kürmann will seine Biographie allein wegen seiner Frau ändern.⁹⁹

Gantenbein schließlich ordnet sein ganzes Leben seiner Beziehung zu Lila unter. Die Motivation für die Annahme der Blindenrolle entlarvt sich als übergroße Angst, betrogen zu werden. So ist er davon überzeugt, dass die Ehe erst durch seine gespielte Blindheit glücklich sein kann: „Ich stelle mir vor: mein Leben mit einer großen Schauspielerin, die ich liebe und daher glauben lasse, ich sei blind; unser

⁹⁸ Vgl. ebd., S. 39ff..

⁹⁹ Vgl. ebd..

Glück infolgedessen.“ (GB: V,81). Seine Blindheit wirkt sich auch auf alle anderen Lebensbereiche aus: er kann keinen Beruf ausüben und lebt weitgehend isoliert vom gesellschaftlichen Leben – seine Blindenrolle bringt ein Leben als Außenseiter mit sich. Sein Denken und Handeln kreist nur um seine Frau.¹⁰⁰

Unter psychologischem Aspekt kann diese bis zur Besessenheit führende Abhängigkeit von der späteren Partnerin auf eine zu enge Bindung an die Mutter zurückgeführt werden.

In den folgenden Kapiteln wird die Annahme untermauert, dass die Protagonisten es nicht vermögen, in eine authentische Beziehung zu ihren Partnerinnen zu treten. Zudem werden die Ursachen und Hintergründe dieses Zustands hinterfragt.

III.2.1 Die ungelöste Mutterbindung

Es drängt sich die Vermutung auf, dass viele der männlichen Protagonisten im Werk eine stark ausgeprägte Mutterbindung haben, aus der sie sich nicht lösen können. Dieser Verdacht kann in den Romanen *Stiller* und *Die Schwierigen* direkt nachgewiesen werden, weil der Leser hier einen Einblick in die jeweilige Mutter-Sohn-Beziehung erhält. Die anderen Werke sagen nicht direkt etwas über die Beziehung der Protagonisten zur Mutter aus. In diesen Fällen kann dieser Mechanismus indirekt festgestellt werden, indem einerseits die Partnerwahl der Protagonisten und andererseits die Art und Weise der Beziehungen zu den Frauenfiguren beleuchtet wird, um so zu Rückschlüssen zu gelangen, die als allgemein gültig angesehen werden können. Identitätsgefühl bedeutet „[...] in erster Linie die bewußte oder unbewußte Feststellung, ein von der Mutter getrenntes, unabhängiges Wesen zu sein.“¹⁰¹ Da eine Lösung aus der Fixierung an die Mutter bei den meisten männlichen Figuren nicht stattgefunden hat, setzt sich diese an den späteren Partnerinnen fort. Die ungelöste Mutterbindung reproduziert sich in der unlösbaren Fixierung an die Frau.¹⁰² Statt eine gleichberechtigte, dialektisch befruchtende Partnerschaft zu führen, brauchen und benutzen die Protagonisten ihre Partnerinnen, um von der Selbstentfremdung zur Selbstkonsolidierung zu gelangen.

¹⁰⁰ Vgl. Gühne-Engelmann 1994, S. 239.

¹⁰¹ Levita 2001, S. 140.

¹⁰² Vgl. Lusser-Mertelsmann 1977, S. 167.

Ein offensichtliches Beispiel einer nicht gelösten und dadurch ungesunden Mutter-Sohn-Beziehung zeigt sich im Roman *Stiller*, in dem der gleichnamige Protagonist in der Erinnerung an seine Mutter das Bild einer distanzlos unkritisch liebenden Mutter zeichnet, die ein festes Bild von ihrem Sohn hat und ihn in den Himmel hebt:

Meine Mutter war überzeugt, daß ich mit diesem Leben schon fertig werde. [...] Sie liebte es, wenn ich ihr etwas vormachte, und [...] die Sorge meiner Mutter bestand eher darin, ob wohl die Person, die ich dereinst [heiraten, d. Verf.] würde, auch meiner wirklich ganz würdig wäre. [...] Meine Mutter und ich hielten zusammen, nach einer Aussage meines Stiefvaters, wie die Kletten. (ST: III,672ff.).

Sie stellt ihren Sohn nicht in Frage, verzeiht ihm alle Frechheiten, ist unfähig, ihn loszulassen und bleibt es bis zu ihrem Tod. So schreibt Stillers Bruder Wilfried in seinem ersten Brief: „[...] denn sie [Stillers Mutter, d. Verf.] hat dich manchmal von Stunde zu Stunde erwartet, [...] weil sie im stillen ganz überzeugt war, du kommst heute abend. Mutter hat dich immer in Schutz genommen [...]“ (ST: III,387).

Sie scheint die wahren Charaktereigenschaften ihres Sohnes nicht sehen zu wollen, sondern beharrt auf ihrem fest geformten Bild von ihm. So spart sie sich mühsam Geld zusammen, um ihrem Sohn Flötenunterricht ermöglichen zu können, „[...] denn ich [Stiller, d. Verf.] galt als begabt.“ (ST: III,673). Unfähig, ihn wahrzunehmen, wie er ist, überfordert sie ihn mit ihren Wünschen.¹⁰³ Stiller lernt früh, dieser Überforderung nachzukommen, um ihre Liebe nicht zu verlieren, so z.B. wenn er als Junge seinen Nachbarn mit Kirschen bespuckt und dieser sich daraufhin bei seiner Mutter beschwert: „[...] meine Mutter ereiferte sich über seinen unerhörten Verdacht dermaßen, daß ich alles bestritt, um sie vor dem Herrn nicht bloßzustellen.“ (ST: III,673f.). Durch ihre Symbiosewünsche hält sie Stiller in Abhängigkeit.

Eine ähnliche Beziehung zwischen Mutter und Sohn zeigt sich in *Die Schwierigen*.¹⁰⁴ Reinharts „[...] Mutter, die ihren einzigen Sohn natürlich über alles liebte, von seiner Künstlerschaft in einer Weise überzeugt war, die alles andere als aufmunternd auf ihn wirkte [...]“ (SCH: I,440) überfordert ihren Sohn auf ähnliche Weise. Sie erträgt es nicht, nur noch begrenzt an Reinharts Leben teilhaben zu dürfen (SCH: I,445). Ihre Mutterliebe ist so einnehmend, dass Reinhart ihr vorwirft, sein Vater sei zu seinen Lebzeiten eifersüchtig auf ihn gewesen:

¹⁰³ Vgl. Ellerbrock 1985, S. 178f.

¹⁰⁴ Dass Reinhart nicht das leibliche Kind seiner Eltern ist, ist für die Untersuchung unerheblich, zumal er über den Umstand, dass er adoptiert ist, erst als Erwachsener erfährt.

Weil er sah oder spürte, wie du in den eignen Sohn verliebt warst [...] Als Gast weiß man oft nicht, wohin man blicken soll, wenn man diese Art von Mutterliebe sieht! Sie möchten einfach nicht alt werden, all diese guten Mütter, und plötzlich lassen sie den Mann allein gehen, verlieben sich zurück in ihre eigenen Söhne... Auch du hast an mir immer nur das Gefällige gesehen –. (SCH: I,530).

Hinkelmann in *Die Schwierigen* schließlich ist so fixiert auf seine Mutter, dass diese ihn und seine Braut Yvonne sogar auf der Hochzeitsreise begleitet. Nach dem Abschied von ihr sucht Hinkelmann in Yvonne so vehement einen Mutterersatz, dass diese sich in eine Rolle gezwängt fühlt, die sie als seine Partnerin nicht erfüllen will. Als sie im Begriff ist, selbst Mutter zu werden, sieht sie sich schließlich zur Trennung gezwungen.

III.2.2 Die Partnerin als Mutterimago¹⁰⁵

Die Suche des Mannes nach einem Ersatz für die eigene Mutter in der neuen Partnerin ist vielen männlichen Figuren im Werk gemeinsam, sie fühlen sich zu Frauen mit mütterlichen Zügen hingezogen.

Nicht nur die Beziehung zwischen der mütterlichen Yvonne und Hinkelmann erinnert an eine Mutter-Kind-Beziehung. So ist über Yvonne z.B. zu lesen, sie fügte „[...] sich wie eine Mutter, deren Ziel es ist, daß ihr Sohn ein möglichst großer Mann würde, und die im übrigen keine Rechte auf ihn hat.“ (SCH: I,401). Auch in der späteren Beziehung zu Reinhart übernimmt sie die Mutterrolle. „So saß Yvonne auf einem Sessel, lächelnd wie eine Mutter über ihren Jungen [...]“ (SCH: I,446).

Hanna wirkt Faber gegenüber sehr mütterlich. Sie nimmt ihn aus dem Athener Krankenhaus zu sich, bekocht ihn und kümmert sich um Kleidung für ihn, so dass Faber sie mit den Worten: „Hanna als Mutter“ (HF: IV,133) beschreibt. Auch über Hannas Tochter Sabeth berichtet Faber: „Leider hatte ich einmal meine Magenbeschwerden erwähnt; nun meinte sie immer, ich hätte Magenbeschwerden, mütterlich besorgt, als wäre ich unmündig.“ (HF: IV,110).¹⁰⁶

¹⁰⁵ Der Begriff ‚Imago‘ (lat.: Bild) wurde 1912 von C.G. Jung eingeführt, um die idealisierte Vorstellung einer im Kindesalter bevorzugten Person (meist ein Elternteil) zu bezeichnen. Das im Unbewussten enthaltene Bild fungiert künftig als Leitbild (vgl. Roudinesco / Plon 2004, S. 456f.).

¹⁰⁶ Laut Bauers psychoanalytisch orientiertem Ansatz können Sabeth und Hanna als Mutter-Figurationen interpretiert werden. Bauer vertritt die These, dass es sich bei Fabers Verhältnis sowohl zu Sabeth als auch zu Hanna um eine Regression in die ödipale Phase handelt. Nach dem Tod Sabeths kehrt Faber schrittweise ins infantile Stadium zurück (vgl. Bauer 1983). Ein mythologisches Interpretationsmodell, das Hanna als Verkörperung der Magna Mater interpretiert, liefert Lubich 1990, S.

Es zeigt sich, dass viele Männergestalten in Gegenwart der Partnerin zum Kind werden; sie fühlen sich in ihre Bubenzeit zurückversetzt und verhalten sich wie kleine Jungen, nicht wie gleichwertige Partner.¹⁰⁷

Stiller, der schon früh bedauert, dass er nicht seine Mutter heiraten kann (ST: III,673), wirkt in Sibylles Gegenwart „[...] wie ein Bub, [...] so glücklich mit seinem Spielzeug;“ (ST: III,630) und auch beim Spaziergang mit Julika „[...] knickte [er, d. Verf.] Weidenruten wie ein Bub und schlug sich beim Gehen damit auf seinen offenen Mantel.“ (ST: III,439). Im *Stiller*-Roman finden sich, wie Fritz Gesing in seiner Arbeit herausarbeitet, zahlreiche Hinweise, die Julika als Mutterimago für Stiller erscheinen lassen.¹⁰⁸

Dieser Umstand wird an einer Stelle im Roman deutlich, an der zwei Träume des Protagonisten in fließendem Übergang von Julika zur Mutter geschildert werden:

Einer der Träume: – Im Augenblick, da ich ‚Little Grey‘ erwürge, weiß ich, daß es gar nicht die Katze ist, sondern Julika, die lacht, ein Lachen, wie ich es nie an ihr gekannt habe. Julika überhaupt ganz anders, lustig, ich würge die Katze mit aller Kraft, Julika höhnt mich vor einem Publikum, das ich nirgends sehe, die Katze wehrt sich nicht, aber springt nachher wieder auf den Fenstersims, leckt sich, Julika gar nie meine Frau gewesen, alles nur Einbildung von mir... Ein anderer Traum: In meinem Bett liegt Mutter, gräßlich, obzwar lächelnd, eine Puppe aus Wachs, Haare wie Bürstenborsten, mein großes Entsetzen, ich versuche das elektrische Licht anzudrehen, es geht nicht, ich versuche Julika anzurufen, es geht nicht, alles unterbrochen, Finsternis in der ganzen Wohnung, wobei ich doch die Mutter aus Wachs genau sehe, in einem äußersten Grad von Grauen knie ich nieder mit Schrei, um zu erwachen, in meinen Händen plötzlich ein Osterei so groß wie ein Kopf... (ST: III,726f.).

Stillers Phantasie von seiner Mutter kann laut Gesing in der ängstlichen, ödipal-sexuellen Vorstellung als negative Seite der Mutterimago gewertet werden. Die Mutter, gegen die der Protagonist sich machtlos fühlt, erscheint abweisend und trotzdem aufdringlich. Dennoch versucht er sie loszuwerden, indem er sie in der Verschiebung zur Katze respektive Julika erwürgen will, doch es gelingt ihm nicht.

Auch bei der Gegenüberstellung in seinem Atelier, die zu seiner Überführung als Anatol Stiller führen soll, steht hinter Julika die Vorstellung von der eigenen Mutter. Stiller hofft auf Julikas liebevolle Unterstützung: „Ich stecke mir eine Zigarette an und kann nicht glauben, daß Julika, wenn sie mich liebt, diese Farce mitzu-

59ff. Er berücksichtigt dabei die Arbeit von Blair, die Hanna ebenfalls als Archetyp der Mutter (hier jedoch nach C.G. Jung) deutet (vgl. Blair 1983, S. 142ff.). Würker (1991) untersucht u.a. ausführlich die mütterlichen Seiten aller in *Homo faber* erscheinenden Frauengestalten und ihre Wirkung auf Faber.

¹⁰⁷ Vgl. Lusser-Mertelsmann 1976, S. 34f.

¹⁰⁸ Vgl. Gesing 1989, S. 73ff., siehe dazu auch Sterba / Müller-Salget 1987, S. 588.

spielen bereit ist. Ich bin gespannt, gewiß, doch zuversichtlich und eigentlich siegesgewiß; letztlich wird alles von Julika abhängen, nur von Julika...“ (ST: III,707). Diese jedoch unterstützt ihn nicht, er wertet ihr Verhalten als Verrat. Die Gegenüberstellung mit dem Stiefvater bringt ihn schließlich vollkommen aus der Fassung. Zunächst reagiert er gelähmt auf das Unverständnis von Julika und den anderen Anwesenden, dann schlägt die Lähmung in Wut um: Stiller schreit, bis er schließlich in ohnmächtiger Verzweiflung um sich schlägt. Er beschreibt Julikas Reaktion und seine Emotionen dazu wie einen typischen Konflikt zwischen Mutter und Kind:

Ihr Hochmut (ihre Nachsicht) ist so stur und unerschütterlich; wie eine Siegerin, die ja nichts dafür kann, daß ich immer wieder unterliege, oder wie eine Mutter, eher noch wie eine Mutter, die ihren etwas unverbesserblichen Buben trotz allem so liebhat, lächelt sie, und ihre Überlegenheit dünkt mich so bodenlos [...] (ST: III,724).

Stiller fühlt sich Julika unterlegen, so wie eine Mutter dem Kind gegenüber immer als Siegerin hervorgeht. Während er das Verständnis seiner Mutter respektive Julika begehrt, verrät diese ihn bezeichnenderweise in Anwesenheit seines (Stief-)Vaters, was als Hinweis auf die ödipale Rivalität des Sohnes gegen den Vater interpretiert werden kann.

Julika erscheint auch schon bei der ersten Begegnung im Gefängnis als verständnislose, aber alles verzeihende Mutter, indem sie sich nicht davon abbringen lässt, dass er Anatol Stiller ist, so wie eine Mutter sich nicht davon abbringen lässt, ihren Sohn zu kennen. Sie macht ihm Vorwürfe und verzeiht ihm, entlässt ihn jedoch nicht aus der festen Rolle.¹⁰⁹ Stiller reagiert wie ein trotziges, unverständenes Kind: er fühlt sich ihr gegenüber „unsicher“ (ST: III,409), „wehrlos“ (ST: III,411) und „ohnmächtig“ (ST: III,411). Dieses Gefühl verwandelt sich in schweigende Wut, bis die Wut in Gewalt umschlägt und er Julika schüttelt. Die Szene wirkt wie die Wiederbelebung eines frühkindlichen Kampfes, die trotziges Wut des Kindes entlädt sich in einem Wutanfall. Wechselseitig entstehen im Kind Liebe und Hass auf die Mutter. Die ambivalenten Gefühle des Kindes, das sich von der Mutter befreien will, deren Umarmung die Befreiung jedoch verhindert, rufen ohnmächtige Wut hervor. In der Phantasie wünscht es der Mutter den Tod, hier fügt sich in der Verschiebung Stillers Phantasie des Gattinnenmordes (ST: III,384) ein. Aus diesen Gefühlen kann später ein permanentes Schuldgefühl, unter dem Stiller zweifelsohne leidet, entstehen, ohne

¹⁰⁹ Hier zeigt sich die Bildnisproblematik, die in Kapitel IV eingehend erläutert wird.

dass die Ursache dafür dem späteren Erwachsenen bewusst ist.¹¹⁰

Als Ausweg muss das Kind die Hassgefühle der geliebten Mutter gegenüber abwehren, indem es sie zur Heiligen emporhebt. Auch dieses Verhalten lässt sich beim erwachsenen Stiller feststellen: Stiller vergöttert Julika als kristallene Wasser-Fee, als unerreichbares und reines Fabelwesen (ST: III,449 und 438).

Es hat sich gezeigt, dass viele Frauenfiguren ihrem Partner gegenüber ausgeprägte mütterliche Züge an sich haben bzw. dass diese ihnen durch die männlichen Figuren zugeschrieben werden. Dieser Umstand unterstreicht den Verdacht, dass die männlichen Protagonisten in der Frau einen Ersatz für das erste Liebesobjekt, die eigene Mutter, suchen. Auch in *Don Juan* bestätigt sich der Befund dadurch, dass der Protagonist von Donna Elvira, der Mutterfigur des Stückes, in die Sexualität eingeführt wird. Dies geschieht im selben Moment, als sein Vater stirbt. Dadurch wird die o.g. These bestärkt, indem das Motiv der ödipalen Rivalität mit dem Vater hinzukommt.¹¹¹

III.2.3 Die Tendenz zur unerreichbaren Frau

Vor dem Hintergrund des Umstandes, dass in der Frau die eigene Mutter gesucht wird, lässt sich das im Werk stets wiederkehrende Motiv der unerreichbaren Frau erklären. Ein Ersatz für die eigene Mutter darf nicht gefunden werden, das würde entweder den strafbaren Inzest oder den Betrug am ersten Liebesobjekt, der Mutter, bedeuten. Um dem zu entgehen, streben die Protagonisten unbewusst nach solchen Frauen, die für sie nicht oder nur kurzzeitig erreichbar sind. So kann das Idealbild der Frau auch vor der enttäuschenden Verwirklichung geschützt werden, gleichzeitig wird jedoch der Aufbau einer wirklichen Beziehung verhindert. Ein Ausruf in *Die Schwierigen* formuliert eine Sehnsucht, die in vielen Werken Frischs thematisiert wird: „Wäre das eine Liebe, die sich nicht kennenlernen darf!“ (SCH: I,447), die Sehnsucht nach einer Liebe, die vor der Verwirklichung geschützt bleibt.¹¹²

In zahlreichen Romanen und Theaterstücken Frischs stehen sich zwei unterschiedliche Frauentypen gegenüber: die unerreichbare, ideale Frau in der Vorstellung

¹¹⁰ Vgl. Gesing 1989, S. 80.

¹¹¹ Vgl. Lusser-Mertelsmann 1976, S. 36ff..

¹¹² Vgl. zum Motiv der unerreichbaren Frau ebd., S. 25ff.

oder Erinnerung des männlichen Helden steht im Gegensatz zur greifbaren Frau mit eigenen Bedürfnissen. Dabei gilt die Liebe des Mannes immer dem Ideal, das für ihn durch Tod oder Verbot nicht erreichbar ist.

In *Jürg Reinhart* ist der gleichnamige Protagonist von seiner Liebe zu der jungen Hilde überzeugt, bis sie greifbar wird und er erkennt, dass sie sinnliche Bedürfnisse hat. Plötzlich sieht er die Situation distanziert, beschreibt Hilde wie einen Gegenstand und denkt:

[...] das ist nun Hilde, was ich in meinem Arm halte, das ist alles, und man kann es mit seinem Arm begreifen, ein sanfter Leib, das ist ein Mädchen, diese schlichte und zarte und kleine Gegenständlichkeit, das ist alles. Da wußte er nicht, ob er sie noch liebte. Es war so nichtig geworden in seiner Hand, so begrenzt. Und dann fand er es traurig, als hätte er etwas Unfaßliches und Traumweites zerbrochen, wovon er bloß noch die Scherben hielt. (JR: I,286).

Er entzieht sich der plötzlich erreichbar gewordenen Hilde, um in Inge, die durch ihren Tod endgültig unerreichbar bleibt, ein Ideal zu finden.

Auch Don Juan schenkt seine Liebe und Sehnsucht einer durch den Tod nicht greifbaren Frau, Donna Anna. Bezeichnenderweise weist er seine lebende Braut nach einer gemeinsamen Nacht ab und erkennt seine Liebe erst, als sie gestorben ist. Erst nach ihrem Tod konstatiert er: „Du, lebendiger als alle, die leben, du kommst nicht, du, die einzige, die ich geliebt habe, die Erste und die Letzte, geliebt und nicht erkannt [...]“ (DJ: III,141).

Reinhart und Hortense in *Die Schwierigen* können trotz gegenseitiger Liebe wegen des Verbots von Hortenses Vaters nicht zueinander finden, während Stiller seiner Geliebten Sibylle nicht vollkommen habhaft werden kann, weil sie verheiratet ist. Als diese bereit ist, ihre Ehe aufzugeben, um mit ihm zu leben und damit vollends greifbar für ihn zu sein, stellt sich jedoch heraus, dass er daran gar kein Interesse hat. Seine Frau Julika dagegen kann er als unerreichbares Ideal erhalten. Sie ist zwar anwesend, doch blüht sie nur in seiner Abwesenheit, sie gelangt nur beim Tanzen zu Offenheit und Schönheit: „Wie ein Meertier, das nur unter Wasser zu seinem Farbwunder gelangt, hatte auch Julika ihre geisterhafte Schönheit nur im Tanz [...] nachher war sie müde.“ (ST: III,438). In seiner Gegenwart aber „[...] stirbt sie, Tag für Tag, am Tisch mit mir...“ (ST: III,770). Während er es zu seiner Lebensaufgabe macht, sie zur Entfaltung zu bringen, entzieht sie sich ihm und der Welt und flieht in ihre Krankheit, in den Tanz und in ihre abgeschottete Innenwelt. So kann er sie zwar

im Theater bewundern, es kommt jedoch nicht zu einer wahren Begegnung. Julika, eine Frau voller Möglichkeiten, verweigert sich jeglicher Verwirklichung und bleibt dadurch für Stiller unerreichbar. So konstatiert Stiller im Nachwort:

Wenn du ein halbes Leben lang vor einer Tür gestanden und geklopft hast, Herrgott nochmal, erfolglos wie ich vor dieser Frau, vollkommen erfolglos [...] Du kannst eine Frau verlieren, wenn du sie gewonnen hast. [...] Aber wenn du selber sie nie gewonnen hast, nie gefunden, nie erfüllt? (ST: III,768).

Doch Stiller verzweifelt im Grunde nicht an Julika, sondern an seiner eigenen Partnerwahl. Er selbst war derjenige, der Julika unbewusst gerade wegen ihrer Unerreichbarkeit gewählt hat.

Hier wie in den anderen Werken bedeutet eine nicht erlaubte oder aus irgendeinem Grund nicht mögliche Beziehung gerade deswegen Glück, weil sie sich im Zwischenraum zwischen Ideal und enttäuschender Verwirklichung hält. Die Liebe ist nur ohne Dauer möglich.

In der Sehnsucht, ein Motiv, das sich durch das gesamte Werk zieht, bleibt die Frau unerreichbar und die Liebe kann als Ideal erhalten bleiben. Häufig lässt sich feststellen, dass die Sehnsucht des Mannes größer wird, je unerreichbarer die Frau ist. So beschreibt Stiller eine Begegnung mit Florence: „[...] ich wußte sehr wohl, daß ich diesem Mädchen nie genügen könnte. Um so sehnsüchtiger war ich.“ (ST: III,538). Es handelt sich um eine Sehnsucht, die keine Erfüllung will. Ein ähnliches Muster zeigt sich auch in einem Zitat aus *Don Juan*: „Ich bin geritten den ganzen Tag. Ich hatte Sehnsucht nach ihr. Ich ritt immer langsamer. Schon vor Stunden hätte ich hier sein können.“ (DJ: III,104). Ideal und Sehnsucht sind gefahrlos und daher am größten im Moment des Abschieds, weil auf Trennung nichts folgt. So wird die Trennung als Genuss empfunden: „[...] voll Irrsinn eines qualvollen Genusses, sich vorzustellen, daß sie nun irgendeinem andern Manne folgen würde, unvergeßbar wie alles, was man verliert! In Augenblicken des Abschiedes, dem nichts mehr folgt, mündet jede Gebärde in ewige Dauer.“ (SCH: I,549).

Besonders deutlich wird die Suche nach dem weiblichen Ideal, das nicht gefunden werden soll, an Pelegrins¹¹³ lebenslanger Suche nach einer Muschel: „Ich kenne eine Muschel, die es nicht gibt, eine Muschel, die man nur denken kann, so schön ist sie, und wenn man an allen Küsten streifte und tausend Muscheln eröffnete,

¹¹³ Pelegrin, der unfähig ist, sich an Menschen oder Orte zu binden, trägt einen zeichenhaften Namen: lat. ‚peregrinus‘ bzw. ital. ‚pellegrino‘ bedeutet im Deutschen ‚der Wanderer‘ bzw. ‚der Fremde‘ (vgl. Bohler 1998, S. 56).

alle zusammen: nie sind sie so schön wie die Muschel, die ich mir denken kann...“ (SC: II,71).

III.2.4 Die männliche Sexualproblematik

Das Motiv der unerreichbaren Frau steht in engem Verhältnis zur im Werk häufig thematisierten Sexualproblematik. Die von den männlichen Protagonisten geliebten, weil nicht erreichbaren Frauenfiguren gleichen, so wie sie in den männlichen Phantasien erscheinen, vielmehr Idealvorstellungen als real existierenden Frauen aus Fleisch und Blut. Da die männlichen Handlungsträger mit zärtlichen Vorstellungen bzw. Erinnerungen leben, die keinen körperlichen Kontakt einfordern, sind sie geschützt davor, der Frau Sinnlichkeit entgegen bringen zu müssen.¹¹⁴

Es fällt auf, dass zahlreiche Protagonisten ein verstelltes Verhältnis zu ihrer eigenen Sexualität besitzen, das sich in Abwehr und Angst äußert. Entweder wählen sie eine für die körperliche Liebe unerreichbare Frau, oder sie interessieren sich für (vermeintlich) sexuell unerfahrene oder desinteressierte Frauen. So sind sie geschützt vor der als bedrohlich empfundenen Sinnlichkeit. Dennoch kollidiert das eigene Bedürfnis nach sexueller Befriedigung mit dem Wunsch nach Distanz zur Frau und führt zu Konflikten.

In *Jürg Reinhart* verspürt der junge Held eine starke Sehnsucht nach sexuellem Kontakt zu einer Frau, gleichzeitig aber hindert ihn seine Angst an der Verwirklichung. Durch die Angst bewahrt er seine Idealvorstellung von der körperlichen Liebe. Als sich Hilde für ihn zugänglich zeigt, endet seine Liebe zu ihr. Inge, die sich selbst ein Fortpflanzungsverbot auferlegt hat, weil sie ihr Blut als verbraucht ansieht, kann er sich ohne Angst vor ihrem sexuellen Verlangen zuwenden. Als er nach ihrem Tod schließlich vollkommen sicher vor der enttäuschenden Verwirklichung einer wahren Beziehung ist, wird seine Sehnsucht nach ihr noch stärker.

Don Juan, der in einer vollkommen sexualisierten Gesellschaft lebt, flieht vor der eigenen Sexualität in die Geometrie. Im Bordell spielt er lieber Schach, als sich mit den Freudenmädchen zu beschäftigen. Als ihm die Austauschbarkeit des Liebespartners bewusst wird, schreckt er vor der Ehe mit Donna Anna zurück. Alles Triebhafte stößt ihn ab, die Verkörperung des Triebmäßigen ist für ihn die Frau. Er sehnt

¹¹⁴ Vgl. Lusser-Mertelsmann 1976, S. 22ff..

sich nach der Klarheit der Geometrie, kann sich aber dennoch den Frauen nicht entziehen. So wechselt er ständig seine Partnerinnen aus Angst vor einer tieferen Bindung. Max Frisch erklärt in *Nachträgliches zu Don Juan*:

Seine Untreue ist nicht übergroße Triebhaftigkeit; [...] Liebe, wie Don Juan sie erlebt, muß das Unheimlich-Widerliche der Tropen haben, etwas wie feuchte Sonne über einem Sumpf voll blühender Verwesung, panisch, wie die klebrige Stille voll mörderischer Überfruchtung, die sich selbst auffrißt, voll Schlinggewächs – ein Dickicht, wo man ohne blanke Klinge nicht vorwärtskommt; wo man Angst hat zu verweilen. (*Nachträgliches zu Don Juan*: III,169).

Diese Einstellung zu Sexualität erinnert an Walter Faber, der eine tiefe Abscheu gegen alles Natürliche und so auch gegen Sexualität empfindet. Wie Don Juan in die Geometrie flieht, flüchtet Faber in die berechenbare Technik und Mathematik. Er setzt alles Gefühl, das für ihn unlogisch erscheint und daher abgelehnt wird, mit der Frau und dem Geschlecht gleich. Mit der für ihn abstoßenden Naturhaftigkeit des Dschungels assoziiert er sexuelle Bilder:

[...] Erde ist Schlamm nach einem einzigen Gewitter [...], Verwesung voller Keime, glitschig wie Vaseline, Tümpel im Morgenrot wie Tümpel von schmutzigem Blut, Monatsblut, Tümpel voller Molche, nichts als schwarze Köpfe mit zuckenden Schwänzchen wie ein Gewimmel von Spermatozoen, genau so – grauenhaft. (HF: IV,68).

Eros, Tod und Kreatürlichkeit stoßen Faber ab.¹¹⁵ So reagiert er vollkommen fehl am Platz, wenn er über Marcells durchaus ernst gemeinte Bemerkung, die Erde sei als Symbol des Weiblichen fruchtbar und tödlich zugleich: „Tu sais que la mort est femme! [...] et que la terre est femme!“ (HF: IV,69), laut lacht, wie über einen Scherz.¹¹⁶ Er begreift die Trias terre – femme – mort als feindliches Gegenprinzip. Indem er diesen gesellschaftlich nicht tabuisierten Sachverhalt als einen solchen, also als Witz, behandelt, zeigt er, dass diese Sphäre ein Tabu für ihn bedeutet. Sein Verhalten deckt auf, wie komplexbeladen er diesem Bereich gegenübersteht.¹¹⁷

Die Vorstellung von Sexualität überkommt Faber manchmal wie ein plötzlicher Schreck: Er „[...] wollte nicht daran denken, wie Mann und Weib sich paaren, trotzdem die plötzliche Vorstellung davon, unwillkürlich, Verwunderung, Schreck wie im Halbschlaf. [...] man kommt sich verrückt vor, auch nur eine solche Idee zu haben, geradezu pervers.“ (HF: IV,93).

¹¹⁵ Zu Walter Fabers gestörtem Verhältnis zu allem Naturhaften siehe Kaiser 1959, S. 203ff.

¹¹⁶ Nach Sigmund Freud ist der Scherz eine Möglichkeit, tabuisierte Sachverhalte so zu äußern, dass die Verdrängung nicht zurückgenommen wird, sondern der realistische Teil des Gesagten unter Vorbehalt steht (vgl. Freud 1978, S. 120f.).

¹¹⁷ Vgl. Balle 1994, S. 136 und Leber 1990, S. 126f..

Faber fühlt sich durch Sexualität so sehr bedroht, dass er der wunderlichen Überzeugung ist, Yvy verführe ihn nur, um ihn zu demütigen. Ihr einziges Ziel sei es, ihn durch ihre Verführungskünste dazu zu bringen, sich selbst zu hassen (HF: IV,66). Dabei handelt es sich ganz offensichtlich um eine Projektion.¹¹⁸ Wenn Faber behauptet, er „fürchte“ (HF: IV,66) Ivy, so ist es im Grunde seine eigene Verführbarkeit und Triebhaftigkeit, die ihn ängstigt.¹¹⁹ Um sich seinem gestörten Verhältnis zu Sexualität nicht stellen zu müssen, unterstellt er ihr niedere Motive. Er begreift sinnliche Frauen als „[...] lesbisch, vielleicht frigid, [...] aber ein bißchen pervers [...]“ (HF: IV,64f.), die Gattin seines Lehrers, mit der er als junger Mann die ersten sexuellen Erfahrungen macht, kommt ihm „[...] wie eine Irre vor oder wie eine Hündin;“ (HF: IV,99). Faber erlebt seine eigenen sexuellen Gefühle und damit die Frau, die diese in ihm weckt, als Bedrohung. Eine Ausnahme macht Sabeth, die nicht bedrohlich auf ihn wirkt, weil er sie, wie er immer wieder betont, eher als Kind und weniger als vollwertige Frau wahrnimmt. Trotzdem ist sie diejenige, von der die körperliche Intimität in der Nacht der Mondfinsternis ausgeht, während er sich passiv verhält.

Auch für Stiller sind Frauen, die nach körperlicher Liebe verlangen, bedrohlich. Er leidet unter ausgeprägter Männlichkeits- und daraus folgender Sexualangst. Julika spürt bereits am Anfang der Beziehung „[...] wie sehr dieser junge Mann sie begehrte, und zugleich, daß Stiller sie in keiner Weise vergewaltigen würde; dazu fehlte ihm irgend etwas, und das gefiel ihr ganz besonders an ihm.“ (ST: III,439). In ihr findet Stiller sein weibliches Gegenstück, denn auch sie hat eine „[...] heimliche [] Angst, sei es nun Angst in bezug auf ihr eigenes Geschlecht, [...] oder Angst in bezug auf den Mann [...].“ (ST: III,437). So haben sich in Stiller und Julika zwei Menschen gefunden: „Sie brauchten einander von ihrer Angst her.“ (ST: III,440). Stillers Abwehr gegen Sexualität geht so weit, dass er Ekel vor seinem eigenen Körper empfindet: er leidet, wenn er schwitzt, bezeichnet sich selbst als „ölige[n], verschwitzte[n], stinkige[n] Fischer“ (ST: III,449), und entwickelt einen ausgeprägten Schwimmtick, weil er im Wasser vor seinem Schweiß geschützt ist.

Sein Zerwürfnis mit dem eigenen Körper kann wiederum aus der starken Mutterbindung und der daraus resultierenden Inzestfixierung heraus erklärt werden. Weil der Mutter keine Sinnlichkeit entgegengebracht werden darf, schreckt der Mann vor dem eigenen Körper zurück, in dem er ein natürliches sexuelles Verlangen nach

¹¹⁸ Siehe Kapitel III.2.

¹¹⁹ Vgl. Meurer 1997, S. 18f..

der Partnerin, die für ihn als Mutterersatz fungiert, spürt. Häufig projiziert er die eigene Abneigung gegen seinen Körper auf die Frau und vermutet bei ihr Ekel vor seinem Körper.¹²⁰ Jürg Reinhart fragt sich entsetzt, was eine Frau fühlt, wenn sie sich von einem Mann begehrt weiß: „Ist es nicht ein namenloser Ekel? Oder ist es bloß Mitleid, wenn sie es tun? [...] Ist es einer Frau denn überhaupt möglich, daß sie den Mann schön findet?“ (JR: I,296) und auch Stiller ist „[...] nicht bereit zu glauben, daß eine Frau, die ihre Hand auf die seine legte, frei wäre von Ekel.“ (ST: III,460).

III.3 Die Frau als Material zur männlichen Selbstbespiegelung

Die Frauen in Frischs Werk erscheinen wie Magneten: Die Helden werden von ihnen angezogen und gefesselt, auch wenn sie sich dagegen zu wehren versuchen. Die Frau gilt den männlichen Figuren als importantes Faszinosum, jeder Gedanke kreist um sie. „Ich verstehe die Schöpfung nicht. War es nötig, daß es zwei Geschlechter gibt? Ich habe darüber nachgedacht: über Mann und Weib, über die unheilbare Wunde des Geschlechts, über Gattung und Person, das vor allem, über den verlorenen Posten der Person [...].“ (DJ: III,146) ruft Don Juan im gleichnamigen Theaterstück aus. Mit seiner Verzweiflung steht er nicht alleine da – die unheilbare Wunde ist bei Frisch die Problematik des Geschlechterverhältnisses geblieben.¹²¹

Der Versuch einer objektiven Sichtweise auf die Frauenfiguren im Werk gestaltet sich schwierig, da die dargestellten Problematiken vornehmlich aus der Sicht des Mannes geschildert werden. Frisch thematisiert den Blick des Mannes auf die Frau, dem diese fremd bleibt. In *Homo faber* etwa werden alle Ereignisse durch Walter Fabers Augen gesehen und berichtet. Im *Stiller* wird die Figur Julika polyperspektivisch, d.h. aus drei unterschiedlichen, jedoch ausschließlich männlichen Sichtweisen beschrieben: Stiller und sein alter ego James Larkin White¹²² schildern sie im ersten Teil, während der Staatsanwalt Rolf seinen Eindruck von ihr im Nachwort festhält. Dadurch, dass die Perspektiven zu keiner Zeit verknüpft werden, kann sich der Leser

¹²⁰ Vgl. Lusser-Mertelsmann 1976, S. 47f..

¹²¹ Vgl. Hannemann 1982, S. 33.

¹²² Dass Stillers alter ego gesondert aufgeführt werden muss, zeigt sich u.a. daran, dass der Protagonist gemäß seiner Zerrissenheit zwischen dem fingierten Ich Whites und dem latenten Ich Stillers preisgibt, „zwei verschiedene Juliken“ (ST: III,522) wahrzunehmen.

kein einheitliches Bild von Julika machen.¹²³

Die Frauengestalten erweisen sich als Projektionsobjekt des Mannes. Knapp bemerkt dazu:

[...] all narrative progressions proceed from and return to the 'he' – the female is only a sustaining vehicle for male self-analysis. The obsessive examination of 'she' proves to be nothing more than a supportive device for the narrator's self-search. The narrator's focus on his marriage conjures up a feminine mirror which exists only to illuminate its male creator.¹²⁴

In der Regel reflektiert ein männlicher Protagonist leitmotivisch über seine Beziehung zu einer oder mehreren Frauen und versucht, deren Charakter und Handlungen zu analysieren.¹²⁵ So zentral dabei die Frauenfiguren erscheinen mögen, sie erfüllen doch nur eine untergeordnete funktionelle Rolle in der literarischen Gestaltung der männlichen Identitätsproblematik. Die weiblichen Figuren dienen den Protagonisten als Hilfe zur Selbstanalyse auf der Suche nach dem eigenen Ich. Als eine Art weiblicher Spiegel ist es Aufgabe der Frau, den Mann zu beleuchten.

So werden die weiblichen Figuren auch nur im Zusammenhang mit dem Mann behandelt¹²⁶, keine von ihnen wird z.B. bei der Arbeit oder im Gespräch mit einer Freundin geschildert.

Besonders deutlich manifestiert sich die Funktionalisierung der Frau in *Montauk*: Lynns Rolle besteht darin, das als Dialog getarnte Selbstgespräch des Autors zu lenken und Erinnerungen und Vergleiche an frühere Partnerinnen zu provozieren. Ein echtes Gespräch, „das den Zirkel ichbezogener Reflexionen sprengen und zur Kritik zwingen könnte, findet schon deshalb nicht statt, weil die gemeinsame Sprache fehlt.“¹²⁷ Dadurch bleibt der Dialog auf die Funktion von Max' Selbstdarstellung reduziert, Lynns Funktion erschöpft sich darin, die egozentrische Selbstbespiegelung des Erzählers zu unterstützen.

Die im Werk stark ausgeprägte Thematik der Untreue und Eifersucht bietet sich an,

¹²³ So erwies sich im Rahmen einer empirischen Studie zur *Stiller*-Rezeption die Charakterisierung Julikas anhand vorgegebener Merkmale als äußerst schwierig für die Befragten (vgl. Karmasin / Schmitz / Wünsch 1977, S. 509ff.).

¹²⁴ Knapp 1982, S. 263f.

¹²⁵ Sowohl in *Stiller* als auch in *Homo faber* und *Mein Name sei Gantenbein* ersetzt Frisch die epische Allwissenheit durch eine bzw. mehrere festgelegte Perspektiven und lässt einen oder mehrere Ich-Erzähler berichten, statt einen allwissenden Erzähler einzusetzen, der dem Leser die Vorgänge aus dem Wissen ihres Verlaufs und ihres Endes heraus nahe bringt. Dieses Mittel führt gleichsam zur Selbstdarstellung psychologisch interessanter Charaktere (vgl. Kayser 1971, S. 203).

¹²⁶ Vgl. Wyler 1991, S. 45.

¹²⁷ vom Hofe 1976, S. 360.

um die These der existentiellen Abhängigkeit der Männer- von den Frauenfiguren weiter zu untermauern. Die meisten Protagonisten stürzen durch die Untreue der Frau in tiefe Existenzkrisen, dadurch lässt sich die Funktion der Frauenfigur als Material zur Selbstreflexion des Mannes aufzeigen.

Laut Frisch trifft Eifersucht primär unsichere und identitätsgefährdete Menschen: „Männer, die ihrer Kraft und Herrlichkeit sehr sicher sind, wirklich sicher [...] sieht man selten im Zustand der Eifersucht.“ (TB: II,714). So verwundert es nicht, dass die weibliche Untreue selbst bei sonst rational denkenden Protagonisten quälende Eifersucht hervorruft. Da diese laut Frisch die Angst vor dem Vergleich und den eigenen Grenzen darstellt, tarnt sie sich zwar als ein auf das Objekt bezogenes Gefühl, in Wahrheit jedoch richtet sie sich auf das Subjekt, auf den Eifersüchtigen selbst.

Das Konzept der monogamen Ehe erweist sich im Werk für beide Geschlechter als äußerst problematisch. Frisch als bürgerlicher Autor akzeptiert die Ehe als gesellschaftliche Institution, obgleich er und mit ihm zahlreiche seiner männlichen Figuren in ihr ein Hindernis für die individuelle Persönlichkeitsentfaltung sehen.¹²⁸ So z.B. lässt Frisch die Figur Pelegrin in *Santa Cruz* sagen: „Die Ehe ist ein Sarg für die Liebe [...]“ (SC: II,49) und tatsächlich verläuft die Ehe von Elvira und dem Rittmeister, die durch das im Schnee erstarrte Schloss, in dem sie leben, symbolisiert wird, alltäglich und langweilig.

In *Montauk* zeigt sich, dass auch der Autor selbst sich als untauglich für eine ewige Bindung hält. Für ihn bedeutet die traditionelle Ehe zwangsläufig tödliche Routine und Wiederholung, Max' „GREATEST FEAR“ [Hervorh. im Orig.] (MON: VI,628). Im Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold beschreibt Frisch seine Erfahrung mit der bürgerlichen Ehe als „schal“ und „verlogen“ und gesteht: „[...] ich bin ausgestiegen [aus der eigenen Ehe, d. Verf.] mit dem Impuls eines ziemlichen Ekels davor.“¹²⁹

So stellt er in seinen Romanen und Theaterstücken größtenteils unglückliche, sich in der Krise befindende Ehen dar, ohne jedoch eine Alternative zur ehelichen Gemeinschaft vorzuschlagen.¹³⁰ Interessant ist der Umstand, dass trotz überwiegend

¹²⁸ Vgl. Köseoglu 1974, S. 53. Zum für Frisch problematischen Spannungsfeld zwischen Intimität und Freiheitsbedürfnis siehe auch von Matt 2001, S. 66ff..

¹²⁹ Arnold 1990, S. 218.

¹³⁰ Lediglich Yvonne und Reinhart in *Die Schwierigen* leben ohne Trauschein zusammen.

unglücklicher Ehen im Werk keine davon geschieden wird.

Während in den früheren Werken der sich nach Ausbruch aus der Ehe sehnde Mann dominiert, so beispielsweise der Rittmeister in *Santa Cruz*¹³¹, der sich nach Freiheit und Abenteuer sehnt, sind es später immer häufiger die Frauengestalten, die tatsächlich ausbrechen und ihr Bedürfnis nach einem anderen Mann verwirklichen.¹³² Promiskuität und Untreue finden sich auf beiden Seiten auffallend häufig.

Mit seinen zahlreichen Liebschaften gilt Don Juan als Inbegriff der Promiskuität, Rolf sieht es als sein gutes Recht, sich gelegentlich in unbedeutende Affären zu stürzen, Stiller betrügt Julika zwar nur mit einer Frau, erhält die außereheliche Verbindung jedoch, ähnlich wie Egon Stahel, über längere Zeit hinweg aufrecht, und Gantenbein versucht durch eine kurze Affäre, seine eigene eheliche Eifersucht zu unterdrücken, ein Versuch, den auch der Autor selbst in Erinnerung an seine Beziehung zu Ingeborg Bachmann in *Montauk* beschreibt.¹³³

Nahezu alle Frauenfiguren im Werk werden in mehr als einer Beziehung zu einem Mann beschrieben. Schon Elvira in dem frühen Stück *Santa Cruz* zeichnet sich durch Untreue aus und bevorzugt zunächst ein Abenteuerleben mit dem Piraten Pelegrin, statt ihren Verlobten zu heiraten. Die pathologisch untreue Lila lebt ein promiskuitives Leben, ganz gleich, mit wem sie gerade verheiratet ist. Sie betrügt ihren ersten Ehemann Svoboda mit dem Kunsthistoriker Enderlin, und ihren zweiten Gatten, Gantenbein, mit einer nicht genannten Zahl von Männern. Auch Sibylle und Antoinette¹³⁴ unterhalten längere Liebesbeziehungen zu anderen Männern. Julika hat eine kurze Affäre, während Ivy ihren Ehemann mit Walter Faber betrügt. In *Don Juan* zeichnen sich alle Frauen durch ihre Verführbarkeit aus. Ihre Gier nach Don Juan ist so bestimmend, dass darüber jede andere Verbindung verraten wird.¹³⁵ Während Don Gonzalo, Donna Elviras Ehemann, nach Don Juan sucht, versteckt sie die-

¹³¹ Auch Elvira sehnt sich nach einem anderen Leben, ein Wunsch, der sie in ihren Träumen von Pelegrin immer wieder heimsucht.

¹³² Vgl. Bohler 1998, S. 166.

¹³³ In *Mein Name sei Gantenbein* erinnern zahlreiche Konstellationen, Situationen und Begebenheiten an Frischs Beziehung zu Ingeborg Bachmann. So galt die Schriftstellerin allgemein als schlecht organisiert und chaotisch, ein Charakterzug, der an die Figur Lila erinnert. Auch Lilas Geheimniskrämerei, unter der der eifersüchtige Gantenbein zeitweise leidet, kennt Frisch, laut *Montauk*, zur Genüge aus seiner Beziehung zu Ingeborg. Auch die Dichterin selbst erkannte sich bestürzt in den Schilderungen des Romans wieder (vgl. Buschey 2001, S. 13ff. und Brüns 1998, S. 188).

¹³⁴ In der zweiten Fassung des Theaterstücks von 1984 stellt sich heraus, dass Antoinette bereits vor ihrer Ehe mit Kürmann ein Verhältnis mit Egon Stahel hatte und beide Männer zugleich belog.

¹³⁵ Vgl. Knapp 1979, S. 91.

sen in ihrer Kammer. Ihr sexuelles Interesse an ihm wird nicht einmal dadurch gemindert, dass Gonzalo durch Don Juans Hand zu Tode kommt. Keine der zahlreichen Frauen, die sich Don Juan hingeeben haben und deren Ehemänner von ihm getötet wurden, bereut den Tod ihres Mannes. Erklärend ist zu sagen, dass das Bühnenstück als Komödie konstruiert ist.

Dennoch drängt sich mit dem Befund, dass Untreue einen wesentlichen Aspekt der Darstellung der weiblichen Figuren im Gesamtwerk darstellt, die Frage auf, ob diese Eigenschaft gleichsam eine Funktion im Hinblick auf die Identität der männlichen Protagonisten erfüllt.

Zunächst ist es wichtig zu klären, dass im Folgenden der Begriff ‚Betrug‘ nicht im engeren Sinne verwendet wird. In der Regel handelt es sich bei den Affären nicht um heimliche Liebschaften. Die Tatsache, dass ein anderer Mann bzw. eine andere Frau im Spiel ist, wird in der Regel offen thematisiert, wie z.B. bei Rolf, Sybille, Antoinette, Julika und in manchen Fällen auch bei Lila. Ist das nicht der Fall, dann leugnen die Untreuen im Fall eines Verdachts des Partners ihre außerehelichen Aktivitäten nicht. So verbittet sich Stiller zwar „[...] hysterische Szenen um eine Haarspange [...]“ (ST: III,445), als Julika seiner Affäre auf die Spur kommt, versucht aber nicht, sie zu leugnen oder sich zu rechtfertigen. Gantenbein gesteht seine Untreue im Nachhinein, wenn auch nur, um Lila bezüglich ihrer außerehelichen Aktivitäten zur Offenheit zu bewegen. Die einzigen, die ihre Affären wirklich heimlich leben, sind Ivy, die ihrem Ehemann gegenüber den Besuch beim Psychiater als Grund für ihre häufigen Aufenthalte in New York angibt und Lila, die Gantenbein vollkommen im Dunkeln über ihr Liebesleben lässt. Aber auch die Offenheit der ‚Geständigen‘ geht über ein bloßes Inkenntnissetzen der Partnerin oder des Partners nicht hinaus. Weiterführende Fragen des Betrogenen werden abgeblockt, klärende Gespräche kommen nicht zustande und oftmals ist der betrogene Partner zwar über die bloße Tatsache der Affäre informiert, wird aber in der Folge belogen, wenn ein Treffen mit dem Geliebten bzw. der Geliebten ansteht. So z.B. sagt Antoinette stets, sie gehe in die Bibliothek, wenn sie sich mit ihrem Geliebten Egon Stahel trifft und auch Stiller wagt es nicht, mit Sibylle nach Paris zu reisen, ohne einen beruflichen Vorwand für Julika zu haben.

Es fällt auf, wie unterschiedlich der Umgang des Betrogenen mit der Untreue des

Partners bzw. der Partnerin erfolgt. Der Ehebruch der männlichen Figuren wird beiläufig behandelt und genauso auch von den Frauengestalten zur Kenntnis genommen. Lila will von Gantenbeins Untreue nichts wissen, Julika liegt zwar mit der Ahnung im Sanatorium, Stiller unterhalte eine Beziehung zu einer anderen Frau, sie weiß jedoch nicht einmal deren Namen und empfindet auch nicht das Bedürfnis, Näheres zu erfahren oder gar um ihren Ehemann zu kämpfen. Erst nachdem Stiller und Sibylle sich getrennt haben, klärt er Julika auf, gleichzeitig aber mutet er der Kranken zu, Zeugin seines Selbstmitleides und Trennungsschmerzes zu werden. Über Sibylles Reaktion auf Rolfs immer wieder vollzogene Untreue erfährt der Leser nur, dass sie Anflüge von Eifersucht an den Tag legt:

Aus ihrer Unartigkeit schloß er [Rolf, d. Verf.], daß Sibylle, seine liebe Frau hinter dem Mond, ihn wieder einmal verdächtigte; auch Rolf hatte es satt. Rolf fand es so kleinlich, so spießig; [...] Sibylle mußte nun wirklich einmal zu einer großzügigeren Auffassung der Ehe kommen, mußte Vertrauen haben, mußte begreifen, daß Rolf sie liebte, selbst wenn er zuweilen eine andere Frau auf Reisen traf; [...] (ST: III,623).

Die Frauenfiguren scheinen kaum unter der Untreue ihrer Partner zu leiden, an keiner Stelle im Werk folgt auf die männliche Untreue ein weiblicher Gefühlsausbruch, rasende Eifersucht oder gar eine Krise.¹³⁶ Dieser Befund erklärt sich mit der männlichen Erzählperspektive. Da die Frau nur aus der Sicht des Mannes geschildert wird, werden weibliche Gefühle weitgehend verschwiegen, sie sind ohne Importanz und Konsequenz und werden daher in hohem Maß ignoriert. So wirken die Frauenfiguren immun gegen Eifersucht und Verzweiflung.¹³⁷

Diese Gefühle als Reaktion auf die Untreue der Partnerin sind den Männern im Werk vorbehalten. Nicht selten stürzen sie durch die Untreue ihrer Partnerin in eine existenzielle Krise. In *Mein Name sei Gantenbein* heißt es:

[...] Eifersucht als wirklicher Schmerz darüber, daß ein Wesen, das uns ausfüllt, zugleich außen ist. Ein Traumschreck bei helllichem Tag. Eifersucht hat mit der Liebe der Geschlechter weniger zu tun, als es scheint; es ist die Kluft zwischen der Welt und dem Wahn, die Eifersucht im engern [sic!] Sinn nur eine Fußnote dazu, Schock: die Welt deckt sich mit dem Partner, nicht mit mir, die Liebe hat mich nur mit meinem Wahn vereint. (GB: V,270f.).

Hier zeigt sich der Zusammenhang zwischen Eifersucht und Identitätsproblematik

¹³⁶ Die einzige Stelle im gesamten Werk, an der die Verzweiflung einer Frau über die Untreue ihres Mannes überhaupt thematisiert wird, findet sich in *Montauk*, wenn über Constanze von Meyenburg gesagt wird: „Ich erinnere mich an eine Frau, die sich ihre zehn Finger am Verputz in der Toilette blutig gekratzt hat, nachdem ich meinen Ehebruch gestanden habe“ (MON: VI,702).

¹³⁷ Vgl. Bohler 1998, S. 178.

sehr deutlich. Die Eifersucht deckt den Wunsch auf, dass der Partner ausschließlich auf die eigene Person bezogen sein soll. Dieser Wunsch ist bei den männlichen Figuren Frischs stark ausgeprägt, da die meisten von ihnen unter Unsicherheit in Bezug auf die eigene Person leiden. Mit sich selbst identische Menschen sind laut Frisch also weniger anfällig für Eifersucht. Da aber gerade die eigene Identitätsfindung für die meisten seiner männlichen Figuren problematisch ist, führt bei ihnen die Eifersucht häufig in die Existenzkrise.

So begeht Tenorio in *Don Juan* Selbstmord, als er erfährt, dass seine Verlobte, Donna Inez, sich von Don Juan verführen ließ, und Stiller sieht sich in seiner ungenügenden Männlichkeit bestätigt, als Julika sich für kurze Zeit einem jungen Reklameberater „von anerkannter Männlichkeit“ (ST: III,453) zuwendet, um ihrerseits sich und ihrer Umwelt ihre Weiblichkeit zu beweisen. „Und dann, als es so weit gekommen war, verlor er fast den Verstand, der gute Stiller; er fraß Veronal, um tagelang zu schlafen, und verriegelte sich in seinem Atelier.“ (ST: III,453). Seine Verzweiflung über ihre Untreue hält an, auch als die Affäre beendet ist, der Widersacher „[...] blieb für ihn der große Mann, der Julika glücklich zu machen vermochte; davon war Stiller nun einmal vom ersten Schrecken an überzeugt, blind für die Tatsache, daß seine Julika durchaus unverändert blieb.“ (ST: III,454). Auch der sonst so selbstsichere Rolf wird von Eifersucht geplagt, nachdem Sibylle ihn über ihr Liebesverhältnis mit Stiller in Kenntnis gesetzt hat. Verzweifelt und zutiefst verletzt flieht er vor der Situation nach Genua, wo er umherirrt und seine Zeit damit verbringt, auf Post von seiner Frau zu warten. Er ist nicht mehr Herr seiner hochgepriesenen Vernunft, wird nur noch von Gefühlen geleitet, quält sich immer wieder mit „[...] schamlos-genauen Vorstellungen, wie seine Gattin sich dem andern hingibt;“ (ST: III,560). Er muss erkennen, dass seine eigenen Theorien von der Freiheit, die in einer Ehe nötig ist, für ihn nicht lebbar sind.

In *Biografie* löst Antoinettes Beziehung zu Egon Stahel sowohl die Ehekrise als auch die biographische Krise Kürmanns aus, so dass dieser beschließt, Antoinette gänzlich aus seiner Biographie zu streichen. In der ersten Version seines Lebenslaufs reagiert er auf die Untreue seiner Frau mit rasender Eifersucht und Hilflosigkeit. Er schreit sie an und gibt ihr, als Antoinette ihn als Spießbürger betitelt, mehrere Ohrfeigen. Er geht so weit, ihre Briefe zu öffnen¹³⁸, woraufhin er derjenige ist, der sich entschuldigen muss und sie sich ein Postfach zulegt.

¹³⁸ Dieses Verhalten erscheint auch in *Mein Name sei Gantenbein* und in der Erinnerung des Erzählers Max an seine Beziehung zu Ingeborg Bachmann in *Montauk*.

Lila als Projektionsobjekt der männlichen Erzählerphantasien in *Mein Name sei Gantenbein* ist grundsätzlich untreu. Da ihre Ehebrüche dem Erlebnismuster des Ich-Erzählers entstammen, ist eher von einer männlichen Neigung zur Eifersucht des Erzählers zu sprechen, für den eine monogame Lila unvorstellbar ist¹³⁹: „Lila betrügt ihn nicht. Dafür hat er keine Rolle.“ (GB: V,311).¹⁴⁰ Lilas Untreue gibt Gantenbein die Möglichkeit, sich selbst in einer großmütigen, überlegenen Reaktion zu begreifen.¹⁴¹ Seine Blindheit dient dabei als Verhaltensregulativ, indem er auf diese Weise vor ihrer Promiskuität die Augen verschließen, sich buchstäblich blind stellen kann. „[...] ein Blinder kommt nicht von außen; ein Blinder [ist] eins mit seinem Traum [...]“ (GB: V,106). So hilft die Blinden-Rolle ihm, gelassen zu bleiben, wenn er Lila vom Flughafen abholt und sieht, dass diese immer von demselben Mann begleitet wird. Er sieht die Szene von außen wie einen Film: „[...] ich kann nur nachfühlen, aber ich bin draußen, frei davon, daher gelassen.“ (GB: V,83f.). Wenn sie Blumen oder Briefe von einem anderen Mann bekommt, erwähnt Gantenbein sie nicht und sagt großmütig: „Muß ich denn wissen, wo Lila seit vier Uhr nachmittags gewesen ist?“ (GB: V,104). Seine Blindenrolle schützt ihn vor den Folgen der Eifersucht, z.B. davor, die Briefe zu lesen, da er sie ohnehin nicht verwenden könnte, ohne seine Rolle aufzugeben.¹⁴² Trotzdem muss er sich zurückhalten, sie nicht doch zu lesen: „[...] Briefe eines fremden Herrn, die unsre Ehe sprengen würden, wenn Gantenbein sie lesen würde. Er tut's nicht. Höchstens stellt er einen Aschenbecher oder ein Whisky-Glas drauf, damit kein Wind darin blättern kann.“ (GB: V,103). Dass er in Wirklichkeit sehr wohl eine starke Eifersucht empfindet, wird leise angedeutet, wenn er hofft: „Hoffentlich werde ich nie eifersüchtig!“ (GB: V,110) und konstatiert: „Manchmal finde ich es nicht leicht.“ (GB: V,100). In der Geschichte des Bäckerehepaars, das bezeichnenderweise direkt nach die Szene, in der Gantenbein die von einem fremden Herrn begleitete Lila vom Flughafen abholt, gesetzt ist, zeigt sich schließlich deutlich, wie er sich wirklich fühlt. Die Geschichte handelt von einem betrogenen Bäcker, der dem Liebhaber seiner Frau in die Lenden schießt und ihr selbst das Gesicht zerschneidet. Abgeschlossen wird sie mit den Worten Gantenbeins: „Das gibt es:

¹³⁹ Vgl. Block 1998a, S. 252.

¹⁴⁰ Doch nicht nur Lila gegenüber lässt sich ein tiefes Misstrauen Gantenbeins erkennen. Er ist der Überzeugung, dass jeder seiner Mitmenschen, so wie er selbst, eine Rolle spielt und hat das immerwährende Gefühl, dass seine Mitmenschen etwas vor ihm verbergen und ihn betrügen. Sein Misstrauen zeigt sich z.B., wenn er die Gespräche seiner Freunde auf Tonband aufnimmt, um herauszufinden, wer sich ihm gegenüber unloyal verhält. Durch seine Blindenrolle hofft er, die Menschen besser kennen lernen zu können, weil sich Menschen vor einem Blinden nicht tarnen.

¹⁴¹ Vgl. Knapp 1979, S. 83f. und ebd. 1982, S. 283.

¹⁴² Vgl. Gühne-Engelmann 1994, S. 230.

plötzlich tut einer eine Tat, die ihn ins Gefängnis bringen wird, und ich stehe da mit dem Schrecken über mich.“ (GB: V,113). Wie sehr die Blindenrolle für ihn Flucht vor den eigenen Gefühlen und deren Wirkungen bedeutet, wird nochmals deutlich, als er seine Blindenrolle vorübergehend aufgibt. Nun gelingt es ihm nicht mehr, Lila ihre Geheimnisse zuzugestehen. So überlegt er jetzt z.B., sie zu ohrfeigen, als sie ihm eine vollkommen verworrene Geschichte zu dem „Ekel“ (GB: V,168), das sie heiraten will, erzählt und bemerkt: „[...] ich werde kleinlich, was Gantenbein nie war [...]“ (GB: V,167).

Dass Lila und Gantenbein zeitweise in die Rollen von Philemon und Baucis schlüpfen, zeigt den Wunsch nach einer Beziehung, die auf absolutem Vertrauen und Solidarität beruht. In Wahrheit scheint jedoch die einzige Gemeinsamkeit zwischen Philemon und Baucis in *Mein Name sei Gantenbein* und dem Paar aus dem klassischen Altertum in der Kinderlosigkeit zu bestehen.¹⁴³ Frischs Philemon vermag seine Eifersucht nicht zu unterdrücken. Er unterschlägt Briefe, woraufhin Baucis alias Lila sich, ähnlich wie Antoinette, eine Deckadresse zulegt. Er kann an nichts anderes mehr denken als an ihre geheimnisvolle Affäre. Auch eine kurze Liebschaft mit einer Stenotypistin verändert nichts an seiner inneren Situation.¹⁴⁴

So kehrt er zurück in die Rolle des Blinden, um weiterhin den großmütigen und noblen Ehemann zu spielen.

Im *Tagebuch I* bemerkt Frisch zum Thema Eifersucht:

Den Mann, dem sie plötzlich den Vorzug gegeben [sic!], habe ich nicht gekannt; ich wußte nur, daß er erheblich älter war...Ein nächstes Mal, könnte ich mir denken, wird er erheblich jünger sein...Jedenfalls wird er immer eine Eigenschaft haben, die wir ihm um nichts in der Welt streitig machen können und es wird immer, wenn es so weit ist, ein satanischer Schmerz sein. (TBI: II,717).

Stiller quält in erster Linie der Gedanke, „[...] nun wäre der Mann angetreten, der richtige Mann [...]“ (ST: III,453). Weil er sich selbst als unmännlich erlebt, geht er wie selbstverständlich davon aus, dass Julika sich gerade von der Männlichkeit seines Widersachers angezogen fühlt. Auch Rolf leidet unter dem Gedanken, dass Sibylle ihren Geliebten gerade wegen einer Eigenschaft gewählt haben könnte, die er

¹⁴³ Das Paar aus der Mythologie liebt sich so sehr, dass sie sich wünschen, zusammen sterben zu dürfen, damit keiner von ihnen allein zurück bleibt. Als Belohnung für ihre Gastfreundlichkeit erfüllen die Götter ihnen diesen Wunsch. „Das war das Ende des ehrwürdigen Paares [...] und noch im Tode stehen sie traulich beisammen, wie sie im Leben unzertrennlich waren“ (Schwab 1974, S. 76).

¹⁴⁴ Dies erinnert an *Montauk*, wenn Max sich an seine Beziehung mit Ingeborg Bachmann erinnert: „Es befreit mich nicht aus meiner Hörigkeit, dass ich in diesem Winter, zwischen unseren zwei Wohnungen, zu einer andern Frau gehe“ (MON: VI,714).

nicht besitzt. So kann er in Genua vor allem einen Satz seiner Frau nicht vergessen: „Es ist ein Mann, ich sage es ja, und er ist sehr anders als du.“ (ST: III,553). Wenn der Böhme Svoboda sich seinen Widersacher Enderlin vorstellt, dann selbstverständlich als das Gegenteil von ihm selbst: „Was Lila fasziniert [...] Einfach der Typ. Das Unböhmische. Das mußte einmal kommen. Das Schwarzhaarige. Das Romanische. [...] ein Typ, den Svoboda seit eh und je [...] für die Gefahr gehalten hat [...] Ich [Enderlin, d. Verf.] werde Svoboda enttäuschen!“ (GB: V,235f.).

Laut Frisch haftet der Eifersucht stets etwas Lächerliches an:

[...] es ist kein Zufall, daß die Eifersucht, wie bitter sie auch in Wahrheit schmeckt, so viele Possen füllt. Immer droht ihr das Lächerliche. [...] Offenbar ist die Eifersucht, obschon sie Entsetzliches anzurichten vermag, nicht eine eigentlich tragische Leidenschaft, da ihr irgendwo das Anrecht fehlt, das letzte, das ihr die Größe gäbe [...] (TBI: II,714f.).

Auch diesen Gedanken verwirklicht er in seinem Werk, indem sich seine eifersüchtigen Figuren häufig in komödienartige lächerliche Situationen hineinmanövrieren.

So bricht Philemon Lilas bzw. Baucis private Schublade auf und liest voller Groll die vermeintlichen Liebesbriefe seines Widersachers, dem Einhorn, die er „einfach langweilig“ (GB: V,191) findet und als „Lebenskitsch“ (GB: V,191) bezeichnet, bis er bemerkt, dass es sich in Wahrheit um seine eigenen Briefe, die er selbst Lila zu Beginn der Beziehung geschrieben hatte, handelt. Wenig später ist er in seinem Eifersuchtswahn davon überzeugt, in einem Besucher seinen Widersacher zu erkennen. Daraufhin schließt er den fremden Herrn zu Lila ins Schlafzimmer ein, um dann zu bemerken, dass es sich gar nicht um deren Geliebten handelt. „Eine Woche danach [...] ist Lila gegangen; sie kann nicht mit einem Wahnsinnigen leben [...]“ (GB: V,198).

Der eifersüchtige Rolf glaubt in seinem Architekten Sturzenegger den Geliebten seiner Frau zu erkennen. In seiner Hilflosigkeit beginnt er ein verständnisvolles Gespräch mit ihm über dessen vermeintliche Beziehung zu Sibylle und übersieht alle Anzeichen, dass Sturzenegger gar nicht sein Widersacher ist.

Der Unterschied zwischen weiblichen und männlichen Reaktionen auf die Untreue der Partnerin bzw. des Partners im Werk wurde bereits thematisiert. In *Mein Name sei Gantenbein* wird er deutlich hervorgehoben, wenn der Ich-Erzähler sich das Verhalten einer betrogenen Frau vorstellt, von der er annimmt: „So könnte Lila sein.“ (GB: V,282): Sie

[...] zerschmettert nicht nur keine Whisky-Gläser, sondern tut, was Svoboda im umgekehrten Fall nicht vermag: sie macht es ihm leicht [...] Sie ist nicht beleidigt wie ein Mann. [...] Sie erfüllt, was ihr die andere überläßt, die Forderungen des ehelichen Alltags, wird etwas häßlich; aber auch das macht es ihm leicht. [...] Ihre Großmut ist keine Erpressung. (GB: V,283f.)

Hier wird das weibliche Verhalten einer Betrogenen gegenüber den männlichen Reaktionen als deutlich erwachsener und gefasster verstanden.

Svoboda erklärt sich den Verhaltensunterschied zwischen den Geschlechtern mit Hilfe der biologischen Differenz:

Der naturhafte und durch keine Gleichberechtigung tilgbare Unterschied zwischen Mann und Frau bestehe darin, daß es immer der Mann ist, der in der Umarmung handelt. Er bleibt er selbst, und das weiß die Frau; sie kennt ihn. [...] Umgekehrt weiß der Mann keineswegs, wie eine Frau, wenn sie weg geht, in der Umarmung mit einem andern ist. [...] Die Frau ist ungeheuer durch ihre fast grenzenlose Anpassung, und wenn sie von einem andern kommt, ist sie nicht dieselbe; [...] Als könne er [der Mann, d. Verf.], wenn er umarmt, je sehr anders sein! Darauf beruht die Großmut der gescheiterten Frau, ihre unerträgliche Großmut, die uns an unsere Begrenztheit erinnert. (GB: V,284f.)

Diese Theorie erklärt auch das tiefe Misstrauen des Mannes gegenüber der Frau. Es scheint für die Figuren nicht dramatisch zu sein, wenn ihre Partnerinnen unbedeutende und kurze Affären haben. Rolf gesteht Sibylle ihre Liebelei mit dem Maskenball-Pierrot zu, solange er glaubt, es handele sich um eine rein körperliche und kurzlebige Verbindung. Auch Stiller ist nicht eifersüchtig, solange er Julikas Flirten als „kindische Spielerei“ (ST: III,453) abtun kann.

In dem Moment aber, wo ein Mann im Werk feststellen muss, dass die Verbindung der Partnerin zu einem anderen Mann von einer gewissen Ernsthaftigkeit und Dauer geprägt ist, wird er von dem tiefen Misstrauen erfasst, sie verstelle sich. Er befürchtet, die Partnerin könne ihn täuschen, auf ihn herabsehen und ihn auf diese Weise beschämen. Dazu kommt die Angst davor, dass ihm ihre Liebe entzogen werden und er durch einen anderen ersetzt werden könnte. Dadurch wäre seine Identität gefährdet.

So wird wiederum die Verbindung zum männlichen Identitätsproblem und der Abhängigkeit von der Partnerin deutlich, die dazu beiträgt, dass männliche Verlassensängste und Eifersucht in ihm aufkommen.

Auf die zu untersuchende Frage, ob Untreue als wesentlicher Aspekt der weiblichen Figur im Werk eine Funktion erfüllt, lässt sich sagen, dass die Untreue der Frauen häufig einen unabdingbaren Beitrag zur männlichen Selbstreflexion auf

der Suche nach sich selbst bietet. Dies wird am Beispiel Gantenbeins deutlich: Die Figur Lila ist in ihren Charaktereigenschaften nahezu vollkommen auf ihre Untreue reduziert, die dazu dient, dass Gantenbein, respektive die ihn erfindende Ich-Figur, sich selbst in seinen Reaktionen darauf bespiegeln und begreifen kann.¹⁴⁵

So zeigt sich die Frauenfigur wiederum auf die Funktion als Stütze zur männlichen Selbstsuche reduziert, für die die weibliche Untreue unabdingbar ist, indem die Protagonisten durch diese in Eifersucht und Existenzkrisen geraten. Als Angst vor dem Vergleich und vor den eigenen Grenzen tarnt sich die Eifersucht als ein auf das Objekt bezogene Gefühl, während sie sich in Wahrheit jedoch vielmehr auf das Subjekt, den Eifersüchtigen selbst richtet.

III.4 Zwischenfazit

Bezug nehmend auf den psychoanalytischen Individuations-Ansatz C.G. Jungs wurde die These bestätigt, dass die Protagonisten im Werk keine dialektischen Beziehungen zu ihren Mitmenschen aufbauen können: Indem sie zu keiner bewussten Differenzierung zwischen Ich und Nicht-Ich fähig sind, können sie weder sich selbst noch ihr Gegenüber als eigenständige Subjekte wahrnehmen. Dadurch stehen sie nicht in einem unmittelbaren, sondern in einem von Projektion und falscher Identifikation verstellten Verhältnis zu ihrer Umwelt. Indem sie sich als Individuen nicht in ihrer Eigenständigkeit wahrnehmen, machen sie ihr Selbst in erheblichem Maß von den Mitmenschen abhängig, dadurch wird ein authentischer Selbstbezug verhindert, die Identitätsfindung kann nicht gelingen.

Am Exempel der Beziehung der Figuren zu ihren Partnerinnen konnten dieser Befund und seine Ursachen detailliert herausgearbeitet werden. Es wurde gezeigt, dass eine zu stark ausgeprägte Mutterbindung die Bildung eines Identitätsgefühls im Sohn verhindert. Der Erwachsene kann sich ohne die Mutter nicht als ganzer Mensch erfahren und sehnt sich zurück nach dem Einheitsgefühl mit ihr, das er als Säugling und Kleinkind erfahren hat.¹⁴⁶ Er projiziert diesen Symbiosewunsch auf die Partne-

¹⁴⁵ Vgl. Knapp 1979, S. 83f.

¹⁴⁶ Ein wichtiges Merkmal der Symbiose zwischen Mutter und Kind im frühen Stadium ist die Sprachlosigkeit, die Verständigung, die ohne Sprache, d.h. in Stille, funktioniert. Bei Stiller impliziert bereits der Name, der das Wort Stille enthält, den Symbiosewunsch.

rin, die als Substitution für die Mutter fungiert, was dazu führt, dass er sie nicht als eigenständiges Gegenüber erfahren kann. Die Suche nach der Frau bleibt im Grunde immer die Suche nach sich selbst, die Frau bleibt reine Projektionsfläche, d.h. Spiegelbild des Mannes. Erst in ihr vermag er es, sich selbst zu erkennen. Gleichzeitig hindert ihn dieser Vorgang jedoch daran, sein weibliches Gegenüber in ihrer Wirklichkeit wahrzunehmen, weil er die Frau als Objekt der Beziehung zu einem Teil seines Ichs macht, um so die Trennung von der Mutter rückgängig zu machen und zur Symbiose zu gelangen. Durch das Einbeziehen der Partnerin in das eigene Selbst kann der Mann keine Autonomie finden, sondern braucht die Frau als Teil der eigenen Person für das Gefühl von Identität.¹⁴⁷

Damit erklärt sich die substantielle Rolle, die die weiblichen Figuren für die Protagonisten einnehmen. Der Mann erwartet von der Frau, dass sie ihn zu sich selbst führt, sie liefert dem Reflektierenden Material zur Selbstreflexion und Selbstbespiegelung auf seiner Suche nach sich selbst.¹⁴⁸

Die übergroße Fixierung auf die Frau bzw. die Abhängigkeit der männlichen Figuren von der Partnerin zeigt sich in nahezu allen behandelten Werken. Da der Mann in der Partnerin einen Mutterersatz sucht, um der Untreue an der Mutter bzw. dem strafbaren Inzest zu entgehen, jedoch kein Ersatz gefunden werden darf, tendieren mutterfixierte Männer zu einer Partnerin, die unerreichbar bleibt. Daneben führt eine ungelöste Mutterbindung häufig zu einem verstellten Verhältnis zur eigenen Sexualität.

Die Analyse der Beziehungen zwischen den männlichen Protagonisten und ihren Partnerinnen zeigte ein in allen wesentlichen Punkten gestörtes Verhältnis: Weder führen die Figuren eine gleichberechtigte Beziehung zwischen erwachsenen und autonomen Partnern, noch kann von funktionierender Sexualität oder gelingender Kommunikation gesprochen werden. Echte Nähe wird abgewehrt, Vertrauen kann gar nicht erst aufgebaut werden.

¹⁴⁷ Vgl. Lusser-Mertelsmann 1976, S. 52f..

¹⁴⁸ Vgl. Bohler 1998, S. 2.

IV „Triff einmal den Nagel, woran dein Bildnis hängt!“¹⁴⁹ Bildnis und Rolle bei Frisch

Ein im Zusammenhang mit Identität werkdominantes Thema ist die Bildnisproblematik¹⁵⁰: Der Einzelne im Spannungsfeld zwischen aufoktroyiertem oder selbst geschaffenen Bildnis und sein Versuch, sich aus diesem zu befreien, um mit sich identisch zu werden, zieht sich wie ein roter Faden durch Frischs Werk, erscheint schon im ersten seiner Tagebücher und bestimmt die Thematik einer Vielzahl seiner Stücke und Romane in verschiedenen Facetten: als Zwang von außen, sich dem Bildnis der Gesellschaft oder Freunde anzugleichen oder als starrer Entwurf vom eigenen Selbst, dem gerecht zu werden versucht wird. Häufig führen Bildnisse zu Fremdbestimmungen, die sich wiederum auf die Beziehung zum eigenen Ich sowie zu den Mitmenschen auswirken, und werden so zum identitätsgefährdenden Problem für die Protagonisten.

Im folgenden Kapitel wird der Zusammenhang zwischen Bildnis und Rolle in Bezug auf Identität beleuchtet. Im Zentrum der Analyse steht die Frage nach den Auswirkungen der Bildnis- und Rollenproblematik auf die Identität der Figuren im Werk. Dafür wird zunächst Frischs Bildnisbegriff unter Einbezug literatur- und bewusstseinsgeschichtlicher Bezüge sowie die damit verknüpfte Rollenproblematik, die anhand verschiedener soziologischer Theorien erläutert wird, untersucht, um als Folie für die Analyse zu dienen: Wie reagieren die Figuren im Werk auf Bildnis- bzw. Rollenzwang? Wie agieren sie dadurch? Inwiefern beeinflussen Bildnis und Rolle die Beziehung zum eigenen Selbst und zur Welt und damit Identität als Zusammenspiel dieser Faktoren?

Zuletzt wird die Frage nach dem Selbstbezug zum Autor Max Frisch gestellt: Unterliegt er nicht selbst seinem eigenen Bildnisverbot, wenn er Menschen literarisch darstellt? In diesem Zusammenhang wird auch die Frage nach einer formalen Darstellung der Identitätsthematik im Werk behandelt.

¹⁴⁹ GB: V,260.

¹⁵⁰ Zum Komplex der Bildnis-Thematik bei Frisch siehe u.a. Baden 1966, S. 5ff., Breier 1992, S. 81 ff. und Stern, Martin 1992, S. 500ff. sowie Lubich 1990, S. 12ff..

IV.1 Frischs Bildnisbegriff unter Einbezug literatur- und bewusstseinsgeschichtlicher Bezüge

Zum Verständnis der gesamten Bandbreite der Frisch'schen Bildnisproblematik ist eine genaue Aufschlüsselung seines Bildnisverbots notwendig. Die Reflexion des Bildnisverbots ist keine Erfindung Frischs, sondern wurde in der zeitgeschichtlichen Entwicklung immer wieder neu und anders interpretiert; so erweist sich die Unterfütterung durch literatur- und bewusstseinsgeschichtliche Bezüge¹⁵¹ als aufschlussreich, um den Topos des Autors in dieser Thematik einzukreisen.

Bereits in der Erklärung des ersten Gebots des Dekalogs in der Bibel¹⁵² erscheint das Dogma des Bildnisverbots, das sich ursprünglich gegen die synkretistische Verfälschung der Gottesidee richtet. Es soll verhindern, dass der Mensch in seiner Beschränktheit das Gottesbild mit Gott selbst identifiziert und so die göttliche Allmacht und Unfassbarkeit in einer begrenzten Idee einschränkt. Wenngleich Max Frischs Bildnisbegriff nicht primär religiös motiviert ist, nutzt er das Diktum des göttlichen Bilderverbots als Ausgangspunkt für seine Deklaration im *Tagebuch*: „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 Versündigung, die wir, so wie sie an uns begangen wird, fast ohne Unterlaß wieder begehen –“ (TBI: II,374). Damit weitet Frisch das biblische Bildnisverbot explizit auf den Menschen aus, indem er ‚das Göttliche‘ auch als das nicht fassbare Lebendige im Menschen versteht.¹⁵³ Sein Verbot bezieht sich auf manifestierte Vorstellungen und Vorurteile. Er fürchtet deren identitätsgefährdende Wirkung in intersubjektiven Beziehungen sowie erstarrtes ideologisches Denken im gemeingesellschaftlichen und politischen Bereich. Frischs Bildnisbegriff kann als unkritisches (Vor-)Urteil beschrieben werden.

Die Auseinandersetzung mit der Thematik der blindgläubigen Übernahme von Urteilen, Ideologien und Denkstrukturen zeigt sich in der Zeit der Aufklärung prinzipialiter

¹⁵¹ Einen ausführlichen dichten Nachweis solcher Bezüge bietet Theo Elm (1984).

¹⁵² „Du sollst dir kein Gottesbild machen und keine Darstellung von irgendetwas am Himmel droben, auf der Erde unten oder im Wasser unter der Erde“ (AT: Ex. XX, 4).

¹⁵³ Auch das biblische Verständnis schließt den Menschen indirekt in das Bilderverbot mit ein, denn „Gott schuf den Menschen ihm zum Bilde, zum Bilde Gottes schuf er ihn“ (1. Mose 1,27).

als Kritik an religiöser Dogmatik. Kant ruft in seinem Diktum der Selbstbestimmung dazu auf, sich des eigenen Verstandes zu bedienen, statt Glaubenssätze blind zu übernehmen: „Sapere aude! Habe Mut, dich deines *eigenen* Verstandes zu bedienen!“ [Hervorh. im Orig.]¹⁵⁴. Lessing plädiert für die Moral als Vernunftgebot gegen Glaubenszwänge.¹⁵⁵ Frisch selbst bezeichnet sich im Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold als Aufklärer¹⁵⁶ – die gedankliche Nähe ist evident: der Autor plädiert für die individuelle Freiheit im Denken, er wendet sich nicht nur gegen religiös motivierte, sondern gegen jegliche Dogmatik, kritisiert sowohl das blinde Vertrauen in fremde Autorität als auch die eigene Täuschung.¹⁵⁷ Während aber die Aufklärung Vorurteile als Irrtümer verwirft, weil sie der Vernunft nicht standhalten können, den Schwerpunkt also auf die reine Vernunft als Moralebot legt, betont Frisch primär die Erhaltung von Lebendigkeit und Wandelbarkeit der menschlichen Existenz, die jeglichem rationalen Zugriff verschlossen bleibt und nur durch Kommunikation in einer dialektischen Beziehung immer neu verifiziert werden kann. Grundsätzlich geht er davon aus, dass die Komplexität eines Menschen nicht erfassbar ist, d.h. jeder Versuch, einen Menschen auf bestimmte Vorstellungen festzulegen, im Grunde nicht legitim ist. Seine Bildniskritik bezieht sich auf fixe Vorstellungen, die Menschen von sich selbst (Selbstverständnis des Ich) und ihren Mitmenschen (dem menschlichen Du) haben.

Menschen sind jedoch darauf angewiesen, sich mit Hilfe der Verknüpfung von Situationen, Momenten und Eindrücken buchstäblich ‚ein Bild zu machen‘, um Situationen und Mitmenschen einschätzen zu können und sich adäquat zu verhalten.¹⁵⁸ Sie treten einander nicht vorstellungsfrei gegenüber, menschliches Vorstellen und Denken geschieht bildlich. Frisch ist sich dessen bewusst, dass die Schaffung und Verwendung von Bildern dem Wesen des Menschen inhärent ist: „[...] wir können ja auch nicht leben, ohne uns Bildnisse zu machen. [...]“¹⁵⁹. Das Bild, das der Mensch aus einzelnen Situationen erschließt, darf jedoch nur als Momentaufnahme

¹⁵⁴ Bahr 2008, S. 9.

¹⁵⁵ Vgl. Lessings Ringparabel sowie Nathan der Weise.

¹⁵⁶ Frisch äußert sich über seine Beziehung zu Friedrich Dürrenmatt: „Wir haben auch sehr bald festgestellt, daß wir völlig unterschiedliche Temperamente sind, von einem ganz anderen Hintergrund herkommend: er zweifellos vom Theologischen her, und ich, wenn man es so mit einer Etikette sagen will, vom Aufklärerischen her, rationalistischer, humanistischer usw [...]“ (Arnold 1990, S.227). Diese Tendenz wird auch in der dramaturgischen Umsetzung seiner Parabeln *Biedermann und die Brandstifter* sowie *Andorra* deutlich. Vgl. hierzu auch Kapitel IV.4.

¹⁵⁷ Nirgendwo kommt dies deutlicher zum Tragen als in seinem parabolischen Theaterstück *Andorra*, das im Folgenden noch zu analysieren sein wird.

¹⁵⁸ Dies wird sich in Kapitel IV.3 auch anhand soziologischer Theorien erweisen.

¹⁵⁹ Arnold 1990, S. 256.

gesehen und muss in dem Bewusstsein einer dahinter nicht sichtbaren, breiteren Gesamtheit des Menschen getragen werden. Frisch warnt davor, einmal geschaffene Bildnisse als unveränderbar hinzunehmen, vielmehr ruft er dazu auf, sie immer neu kritisch zu überprüfen: „Wir kommen ohne Ideologie nicht aus, aber die Ideologie hat die Tendenz, sich zu verfestigen, zu versteinern, unwirklich zu werden, sich von der Wirklichkeit abzulösen. Die Ideologie muß also auch immer wieder gesprengt werden.“¹⁶⁰

Hier zeigt sich die gedankliche Nähe zur Existentialphilosophie, die die reine Vernunftgläubigkeit der Aufklärung dahingehend kritisiert, dass sie die Existenz des Menschen außer Acht lässt. Das Vorurteil als Faktor der menschlichen Existenz wird legitimiert: das in die Welt „geworfene“ Ich benötigt im Prozess des Verstehens horizontbildende Vorentwürfe, solange diese Vorurteile immer wieder revidiert und korrigiert werden. So klassifiziert Heidegger Erkenntnis unter der Prämisse, dass

[...] die Auslegung verstanden hat, daß ihre erste ständige und letzte Aufgabe bleibt, sich jeweils Vorhabe, Vorsicht und Vorgriff nicht durch Einfälle und Volksbegriffe vorgeben zu lassen, sondern in deren Ausarbeitung aus den Sachen selbst her das wissenschaftliche Thema zu sichern.¹⁶¹

Die Bildnisthematik ist vor allem in zwischenmenschlichen Beziehungen substantiell. Die Begegnung mit Mitmenschen ist auch Frisch notwendige Voraussetzung für die Identitätsfindung: In ihr liegt die Möglichkeit zu erfahren, „[...] was uns in diesem Leben möglich sei –“ (TBI: II,369), durch sie erfährt der Mensch die Möglichkeit zur Individuation.¹⁶²

Individuation kann verstanden werden als die Entwicklung eines Menschen zu sich selbst, d.h. das Identischwerden von empirischem, also erscheinendem Ich und intelligiblem Ich, respektive der Idee des Ichs. Während des Prozesses der Selbstwerdung ist der Mensch einer Vielzahl verschiedener Bilder ausgesetzt, die sich Mitmenschen und Gesellschaft von ihm machen. Seine Aufgabe ist es, sich davon autonom zu setzen und das eigene Wesen dahinter zu erkennen, die gesellschaftlichen, religiösen, historischen und familiären Bilder immer wieder neu zu hinterfragen und bereit zu sein, sich – frei von Festlegung – als autonomes Selbst immer neu

¹⁶⁰ Ebd..

¹⁶¹ Heidegger: Sein und Zeit 2006, S. 153.

¹⁶² Die bereits aus psychologischer Sicht dargestellte Notwendigkeit der menschlichen Interaktion zur Identitätsfindung findet in Kapitel IV.2 theoretische Untermauerung aus soziologischer Perspektive.

zu wählen.¹⁶³ Geschieht dies nicht, birgt die Interaktion mit den Mitmenschen also die Gefahr, durch deren manifeste Bildnisse der eigenen Individualität, der Möglichkeit zur freien Entfaltung und Veränderung beraubt zu werden, sich auf einen falschen Selbstentwurf festzulegen, darin zu erstarren und so am Individuationsprozess zu scheitern, indem keine echte Kommunikation zwischen Ich und Selbst zustande kommt.

Einerseits sind Mitmenschen also die notwendige Voraussetzung für Individuation, gleichzeitig stellen sie aber einen konstitutiven Angriff auf die Individualität und damit auf die Identität als Authentizität und Ich-Kongruenz dar. Kommunikation ist ein substantieller Faktor für die Vermeidung von erstarrten Bildnissen; wie noch zu zeigen sein wird, ist die Frage nach einem Gelingen der Kommunikation daher wesentlicher Faktor der Bildnisproblematik im Werk.

Wie für Don Juan, der sich gegen das Bildnis wehrt, es aber letztlich nur immer wieder bestätigt, so stellt auch für die übrigen Kunstfiguren dieser Mechanismus immer wieder ein Hindernis auf dem Weg zur Selbstkonsolidierung dar. Die Mehrzahl der männlichen Handlungsträger in Frischs Gesamtwerk leidet unter der Individuationsproblematik aufgrund von starren Selbst- bzw. Fremdbildern.

Der Bezug zu Jean Paul Sartres Existenzphilosophie ist evident.¹⁶⁴ Für Sartre ist der Mensch grundsätzlich das Wesen, als das er sich entwirft¹⁶⁵. Für diesen Entwurf ist er notwendig auf seine Mitmenschen angewiesen, durch die er sich selbst erst erfährt:

Um irgendwelche Wahrheit über mich zu erfahren, muß ich durch den andern hindurchgehen. Der andere ist meiner Existenz unentbehrlich, ebenso sehr wie er der Erkenntnis, die ich von mir selber habe, unentbehrlich ist. Unter diesen Bedingungen enthüllt die Entdeckung meines Innersten mir gleichzeitig den andern, als eine mir gegenübergestellte Freiheit, die nur für oder gegen mich denkt und will. Somit entdecken wir sofort eine Welt, die wir „Zwischen-Ichheit“ (Inter-Subjektivität) nennen wollen, und in dieser Welt entscheidet der Mensch, was er ist und was die andern sind.¹⁶⁶

Maßgeblich für diesen Entwurf des Menschen ist ‚le regard‘: Der Blick des Anderen verhilft dem Menschen einerseits zu notwendigem Ich-Bewusstsein, indem er durch das „Angeblickt-Werden“ zum Objekt seiner selbst werden kann, sich also quasi von außen betrachtet. Gleichzeitig aber wird er durch diesen Blick auch festgelegt auf das

¹⁶³ Vgl. Lüthi 1997, S. 10.

¹⁶⁴ Vgl. Block 1998a, S. 67ff..

¹⁶⁵ Sartre 2007, S. 150.

¹⁶⁶ Ebd..

Wesen, das der Andere im Moment seines Blickes wahrnimmt: „Ich ergreife den Blick des Anderen im Innern meines *Aktes* als eine Verhärtung und Entfremdung meiner eigenen Möglichkeiten. Diese Möglichkeiten, die ich *bin*, sind in der Tat die Bedingungen meiner Transzendenz [...]“ [Hervorh. im Orig.]¹⁶⁷. Die Möglichkeiten des Seins sind durch diese Festlegung durch das Gegenüber versperrt: „Der Andere ist der heimliche Tod meiner Möglichkeiten [...]“¹⁶⁸. Diese Aussage erinnert an Frischs *Stiller*, der darunter leidet, dass die „[...] Mechanik in den menschlichen Beziehungen, die, Bekanntschaft oder gar Freundschaft genannt, alles Lebendige sofort verunmöglicht, alles Gegenwärtige ausschließt.“ (ST: III,591). Sartre definiert als ‚le regard‘, was für Frisch das Resultat aus dem Blick bedeutet, das Bildnis.

Beide Autoren sehen zwischenmenschliche Begegnungen als notwendige Voraussetzung für Selbsterkenntnis und Identität, gleichzeitig aber auch als Gefährdung für Individualität und Identität durch Festlegung. Sartre konstatiert:

Die Hölle, das sind die andern. [...] Ich will sagen, wenn die Beziehungen zu andern verquer, vertrackt sind, dann kann der andre nur die Hölle sein. Warum? Weil die andern im Grunde das Wichtigste in uns selbst sind für unsere eigene Kenntnis von uns selbst. Wenn wir über uns nachdenken, wenn wir versuchen, uns zu erkennen, benutzen wir im Grunde Kenntnisse, die die andern über uns schon haben. Wir beurteilen uns mit den Mitteln, die die andern haben, uns zu unserer Beurteilung gegeben haben. Was ich auch über mich sage, immer spielt das Urteil anderer hinein. Was ich auch in mir fühle, das Urteil anderer spielt hinein. Das bedeutet, wenn meine Beziehungen schlecht sind, begeben mich in die totale Anhängigkeit von andern. Und dann bin ich tatsächlich in der Hölle.¹⁶⁹

Ein ähnlicher Gedanke findet sich in Frischs *Tagebuch 1946-1949*:

In gewissem Grad sind wir wirklich das Wesen, das die andern in uns hineinsehen, Freunde wie Feinde. Und umgekehrt! auch [sic!] wir sind die Verfasser der andern; wir sind auf eine heimliche und unentrinnbare Weise verantwortlich für das Gesicht, das sie uns zeigen, verantwortlich nicht für ihre Anlage, aber für die Ausschöpfung dieser Anlage. Wir sind es, die dem Freunde, dessen Erstarrtsein uns bemüht, im Wege stehen, und zwar dadurch, daß unsere Meinung, er sei erstarrt, ein weiteres Glied in jener Kette ist, die ihn fesselt und langsam erwürgt. (TBI: II,371).

Das fertige Bildnis kann als Orakel bzw. als eine Art sich selbst erfüllende Prophezeiung eine so große suggestive Wirkung auf Menschen ausüben, dass diese die Verwirklichung erzwingt:

Kassandra, die Ahnungsvolle, die scheinbar Warnende und nutzlos Warnende, ist sie immer ganz unschuldig an dem Unheil, das sie vorausklagt?

¹⁶⁷ Ebd. 1976, S. 350.

¹⁶⁸ Ebd., S. 352.

¹⁶⁹ Ebd. 1991, S. 61.

Dessen Bildnis sie entwirft.
Irgendeine fixe Meinung unsrer Freunde, unsrer Eltern, unsrer Erzieher,
auch sie lastet auf manchem wie ein altes Orakel. [...] und man wird ein
Orakel nicht los, bis man es zur Erfüllung bringt. (TBI: II,370f.)

Die Orakel-Wirkung eines Bildnisses funktioniert jedoch auch anders herum, quasi als Widerspruch: indem der Mensch sich vehement gegen die Festlegung auf das falsche Fremdbild wehrt, wird er zum Gegenteil dessen, anstatt eine freie Selbstwahl zu vollziehen. Im *Tagebuch I* heißt es weiter: „Dabei muß es sich durchaus nicht im geraden Sinn erfüllen; 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 andern.“ (TBI: II,371).

Der Mensch unterliegt also stets der Gefahr, erstarrte Bildnisse der Mitmenschen entweder unkritisch als Selbstbild zu übernehmen bzw. unter den zahlreichen Bildern das falsche auszuwählen, oder durch die Ablehnung eines Bildnisses zum Gegenteil dessen zu werden, in jedem Fall jedoch einen falschen Selbstentwurf anzunehmen, darin zu erstarren und so zu Selbstentfremdung statt zur eigenen Identität zu gelangen.¹⁷⁰ Die Notwendigkeit gelingender Kommunikation in zwischenmenschlichen Beziehungen ist evident, indem sie der Erstarrung entgegenzuwirken vermag.

Frisch ist jedoch der Auffassung, dass der Mensch es auch vermag, in Distanz zu den Bildern zu treten, die an ihn herangetragen werden und sich deren Überwindung selbst zu wählen: „Die Würde des Menschen, scheint mir, besteht in der Wahl. [...] und sogar Gott, der Allmächtige, läßt ihm die Wahl, ob er seinen guten oder seinen bösen Engeln folgen will. [...] die menschliche Würde, die man manchmal gerne für das leichtere Dasein einer Möwe gäbe.“ (TBI: II,488).

Die Fähigkeit, diese Freiheit zur autonomen Selbstwahl zu nutzen, setzt jedoch innere Unabhängigkeit und ein sicheres Selbst-Bewusstsein voraus. Es hat sich bereits gezeigt, dass die Figuren immer wieder am Mangel einer funktionierenden dialektischen Beziehung zu sich selbst und den Mitmenschen scheitern und so tut es nicht wunder, dass die meisten der Protagonisten es nicht vermögen, diese ihnen gegebene Freiheit zur Wahl für sich zu nutzen.

So haben sie das grundsätzliche Bedürfnis, ein anderer sein zu wollen und sind nicht fähig, sich selbst anzunehmen. Am eindrücklichsten beweist das einer der wohl meist zitierten Sätze aus Frischs Werk: „Ich bin nicht Stiller!“ (ST: III,361)

¹⁷⁰ Vgl. Lüthi 1997, S. 11.

beteuert der Protagonist, der über die Hälfte des Romans darum kämpft, dass seine Mitmenschen und vor allem Julika ihn als einen anderen als „ihren Stiller“ wahrnehmen: „Ich könnte aussehen wie ein Gnom, wie ein Minotaurus, wie – ich weiß nicht was! – und es würde nichts ändern, überhaupt nichts, sie ist einfach außerstande, ein anderes Wesen wahrzunehmen als ihren verschollenen Stiller.“ (ST: III,411). Sein Ausruf verhallt ungehört, der Bezug zur Außenwelt ist gestört und indem er „auf Verwandlung“ (ST: III,671) hofft und nicht bereit ist, ein „nichtiger Mensch“ (ST: III,671) zu sein, hofft er, auch selbst ein anderer sein zu können.

Häufig gelangen die Protagonisten nicht zu ihrer eigenen Identität, gerade weil sie sich verzweifelt gegen fixierte Bildnisse wehren. „Der Kampf um die Befreiung aus dem Bildnis und der Rollenhaftigkeit der Existenz ist aber untrennbar verbunden mit dem Kampf um eine unverwechselbare Identität, um Individualität – um Identisch-Werden mit sich selbst.“¹⁷¹

Wie schwer bzw. unmöglich es ist, sich von dem Bildnis, das sich Mitmenschen gemacht haben, zu befreien, konstatiert Gantenbein: „Triff einmal den Nagel, woran dein Bildnis hängt! Ich verbrauche vier Patronen, bis das Bildnis auch nur baumelt.“ (GB: V,260).

Eine Möglichkeit, den Teufelskreis des Bildniszwangs zu durchbrechen und zu wirklicher Identität zu gelangen, liegt für Max Frisch in der Liebe.¹⁷² „Die Liebe befreit [...] aus jeglichem Bildnis [...]“ (TBI: II,369), indem sie fähig ist, den Facettenreichtum des Lebendigen im Menschen wahr- und anzunehmen.

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 Schweben des Lebendigen hält, in der Bereitschaft, einem Menschen zu folgen in all seinen möglichen Entfaltungen. (TBI: II,369)

Die Liebe des Partners kann einen Menschen aus dem fixen Bildnis befreien, indem der Liebende bereit ist, den anderen immer neu zu sehen, ohne ihn festlegen zu wollen. Es bedarf dann nicht mehr der Anstrengung, sich dem Bild anzupassen bzw. sich dagegen zu wehren, sondern der Mensch hat innerhalb der Liebe die Freiheit, zu sich selbst zu finden, sich zu verändern, sich wahrzunehmen und darzustellen, wie er wirklich ist. Wenn jedoch die Liebe schwindet, dann endet laut Frisch auch die Offenheit, das Lebendige im Partner anzunehmen. An die Stelle der Liebe tritt das fer-

¹⁷¹ Schuchmann 1979, S. 197.

¹⁷² Eine solche Bildnisbefreiung durch Liebe stellt Frisch in dem Stück *Als der Krieg zu Ende war* dar, näher erläutert wird dies in Kapitel IV.3.1.3.

tige Bildnis, der Teufelskreis beginnt von Neuem:

Unsere Meinung, daß wir das andere kennen, ist das Ende der Liebe, jedesmal, aber Ursache und Wirkung liegen vielleicht anders, als wir annehmen versucht sind – nicht weil wir das andere kennen, geht unsere Liebe zu Ende, sondern umgekehrt: weil unsere Liebe zu Ende geht, weil ihre Kraft sich erschöpft hat, darum ist der Mensch fertig für uns. [...] Wir künden ihm die Bereitschaft, auf weitere Verwandlungen einzugehen. [...] Man macht sich ein Bildnis. Das ist das Lieblose, der Verrat. (TBI: II,369f.).

Wie in Kapitel III eingehend erläutert, hoffen die meisten Protagonisten im Werk auf Bildnisbefreiung und das Finden der eigenen Identität durch die Liebe der Partnerin, werden jedoch meist enttäuscht. In den von Frisch dargestellten Liebesbeziehungen vollzieht sich der Mechanismus, den er als das „Lieblose“ bezeichnet, immer wieder: die Partnerinnen, aber auch die männlichen Protagonisten selbst, verharren im, häufig durch Projektion hervorgerufenen, Bildnis, das sie sich vom anderen gemacht haben, nicht bereit, ihm Veränderung zuzugestehen.

Als Max in *Montauk* bekennt auch der Autor selbst, gerade in seinen Liebesbeziehungen nicht frei von Bildnissen zu sein; er bezeichnet es als seinen Wahn, sich von Frauen, die ihn beeindruckten, ein Bildnis zu machen, das dann wie ein Orakel wirkt, indem der Entwurf fortwährend durch willkürlich dazu passende Beobachtungen bestätigt wird:

MY LIFE AS A MAN: manchmal meine ich sie zu verstehen, die Frauen, und im Anfang gefällt ihnen meine Erfindung, mein Entwurf zu ihrem Wesen; [...] es schmeichelt ihnen, wenn sie mich unter dem Zwang sehen, sie zu erraten. Eine Zeitlang überzeugt es sie, was mir zu ihnen einfällt; [...] Mein Entwurf hat etwas Zwingendes. Wie jedes Orakel. Ich staune dann selber, wie ihr Verhalten bestätigt, was ich geahnt habe. [...] alles, was in meinen Entwurf passt, bietet sich als Beobachtung an. (MON: VI,695f.).

Der Bildniszwang kann nur durchbrochen werden, wenn echte Begegnung zwischen Menschen stattfindet, die ein Kennenlernen des wahren Wesens und damit die Bildnisfreiheit erst ermöglicht. Daran scheitern jedoch fast alle der im Werk dargestellten Beziehungen. Eine Erklärung, warum es nie zu einer echten Begegnung kommt, lieferte Kapitel III unter Einbezug des Beziehungsmodells nach C.G. Jung.

IV.2 Das Bildnis als Ursache und Garant des Rollenzwangs

Viele der Protagonisten im Werk empfinden durch das Bildnisproblem eine innere Zerrissenheit, die die Identifikation mit ihrer personalen Identität erschwert bzw. verhindert. Sie haben den Eindruck, durch Bildnisse fremdbestimmt zu sein und sich in der Interaktion mit den Mitmenschen gemäß deren Erwartungen verstellen zu müssen, um von ihnen akzeptiert und angenommen zu werden.

In dem Moment, in dem die Mitmenschen sich ein fixes Bildnis gemacht haben, gibt es für die betroffenen Figuren zwei Möglichkeiten, damit umzugehen: entweder sie resignieren und fügen sich in das Bild der anderen, bis sie sich selbst damit identisch glauben,¹⁷³ oder sie leisten Widerstand gegen das Bild, bis sie letztendlich – quasi aus Trotz – zum Gegenteil des Bildnisses werden. In beiden Fällen sind sie dadurch jedoch nicht sie selbst, sondern geraten in einen vom Bildnis verstellten Bezug zu sich selbst und erfüllen lediglich fremde oder die eigenen Erwartungen, indem sie eine Rolle spielen, die sie selbst nicht, oder zumindest nicht umfänglich, sind.

Bildnisse, seien es Selbst- oder Fremdbildnisse wirken als Ursache und gleichzeitig Garant des Rollenzwangs¹⁷⁴. Rollenzwang verhindert wiederum den Aufbau einer Beziehung zur Außenwelt: durch rein rollengemäßes Verhalten kann das Ich hinter der Rolle von außen nicht mehr in seiner Fülle wahrgenommen werden, wodurch eine gelingende Beziehung zwischen Individuum und Umwelt verunmöglicht wird. Die vollkommene Identifikation des Ich mit der Rolle bewirkt das gleiche Ergebnis im Selbstbezug, das Individuum kann sich selbst nicht mehr in seiner von der Rolle verstellten Wirklichkeit wahrnehmen und erkennt sich nur noch als der Rolle zugehörig, nicht aber in seiner wahren Identität.

Der Begriff der Rolle ist jedoch nicht nur als Zwang und in negativer Konnotation zu verstehen. Grundsätzlich ist Frisch der Ansicht, „[...] daß jedes Ich, das sich ausspricht, eine Rolle ist. Immer. Auch im Leben. Auch in diesem Augenblick.“¹⁷⁵. Rollenhaftigkeit ist ihm zufolge also mehr als ein Mittel zur Verstellung. Wenn das sich aussprechende Ich eine Rolle spielt, muss hinter der Rollenhaftigkeit etwas Substan-

¹⁷³ Ein Beispiel für diesen Mechanismus ist der andorranische Jude Andri, der sich so sehr mit dem Bild des Juden identifiziert hat, dass er letztendlich nicht mehr davon zu überzeugen ist, dass er gar kein Jude ist. (Vgl. *Andorra*).

¹⁷⁴ Vgl. Ramer 1993, S. 20.

¹⁷⁵ Bienek 1962, S. 24.

tielles liegen, das wahr ist: „[...] vor und hinter dem Sich-aussprechen waltet Selbstidentität [...]“¹⁷⁶. Diese wird durch die Rollenhaftigkeit zwar verdeckt, muss jedoch gleichzeitig dadurch aufgedeckt werden können, dass zwar nicht „[...] in der Rolle, wohl aber in der unbewußten Entscheidung, welche Art von Rolle ich mir zuschreibe, [...] meine Wahrheit [liegt].“ (ST: III,677). Dieser Wahrheit gilt es im Folgenden auf den Grund zu gehen.

Der Soziologe Georg Simmel stellt bei der Beschäftigung mit der Frage, wie Gesellschaft möglich ist, fest: „Um den Menschen zu erkennen, sehen wir ihn nicht nach seiner reinen Individualität, sondern getragen, erhoben oder auch erniedrigt durch den allgemeinen Typus, unter den wir ihn rechnen.“¹⁷⁷ D.h., der Mensch wird von seinen Mitmenschen durch den Filter oder, um mit Frischs Worten zu sprechen, durch das Bildnis bestimmter sozialer Rollen wahrgenommen und daraufhin geprüft, ob er dem „allgemeinen Typus“ entspricht oder nicht. Simmel ist der Ansicht, dass diese Herangehensweise an andere deren Komplexität reduziert und die Fragmente zu einem nur scheinbaren Ganzen ergänzt, als das der andere nun fortwährend gesehen wird. Die Folgen zeigen sich an Stillers Verzweiflung über die Mechanik menschlicher Beziehungen: „[...] es funktioniert alles wie ein Automat: oben fällt der Name hinein, der vermeintliche, und unten kommt schon die dazugehörige Umgangsart heraus, fix und fertig, ready for use [...]“ (ST: III,591).

Der Rollenzwang, respektive der Umgang der Figuren mit demselben, äußert sich im Werk auf verschiedenartige Weise. Für Frisch impliziert die Rolle sowohl Grenzen als auch Möglichkeiten: als Grenze verstanden dient sie als Nachweis einer sozialen Existenz, impliziert also etwas Äußerliches, das zwar zur Objektivierung des Ich dient, gleichzeitig aber den subjektiven Wirkungsraum einschränkt und so an der freien Selbstfindung hindert. Als Möglichkeit gesehen negiert die Faktizität der Rolle die Singularität nur einer möglichen Rolle zugunsten einer pluralen Rollenvorstellung, die das Potential des Ich als „Summe von Möglichkeiten“ widerspiegelt und das wahre Ich wahrnehmbar macht, also gleichsam den Aufbau einer lebendigen Beziehung zum Selbst ermöglicht.

Wenn die Rolle als Ursache und Garant des Bildnisses in Hinblick auf Identität ge-

¹⁷⁶ Petersen 2002, S. 97.

¹⁷⁷ Simmel 1974, S. 258.

prüft werden soll, ist es sinnvoll, der Analyse einen Exkurs über verschiedene Rollentheorien in den Sozialwissenschaften, ergänzt durch psychoanalytische Überlegungen, voranzustellen. Frisch war schon früh an Soziologie interessiert, er belegte während seines Germanistikstudiums an der Universität Zürich Lehrveranstaltungen in den Fächern Soziologie und Soziales Leben. Wenngleich sich nicht belegen lässt, dass er bestimmte soziologische Theorien als theoretisches Fundament für sein literarisches Werk nutzte, so ist es doch naheliegend, dass er den zu seiner Zeit aktuellen Diskurs kannte. Nicht nur bei Frisch, sondern in der gesamten modernen Literatur der 50er und 60er Jahre vollzog sich eine deutliche Hinwendung zum stärkeren Zusammenhang von Identität und Rolle und damit eine deutliche Wende im sozialen Identitätsbegriff.¹⁷⁸ Da die folgenden Ansätze lediglich als Orientierung zur Beurteilung von Frischs Werk dienen sollen, wird bewusst auf die Festlegung auf nur eine Definition von Rolle verzichtet. Die Theorien werden weder vollständig noch in ihrer gesamten Bandbreite vorgestellt, sondern es werden lediglich einzelne, in diesem Zusammenhang wichtige Punkte herausgearbeitet.

Lusser-Mertelsmann stellt in ihrer Arbeit eine Verbindung des Frisch'schen Rollengedankens zu C.G. Jung her.¹⁷⁹ Der Psychoanalytiker geht in diesem Zusammenhang von der sog. Persona als Maske aus, über die das Individuum Kontakt zu seiner Umwelt herstellt. Zur Sozialisierung des Individuums ist die Persona notwendig, nur durch sie kann er mit seiner Umwelt in Kontakt treten, alles Individuelle bleibt jedoch hinter dem Rollenverhalten verborgen. Die Persona beschränkt sich also darauf, wie jemand der Mitwelt erscheint, „[...] nur eine Maske der Kollektivpsyche, *eine Maske, die Individualität vortäuscht*“ [Hervorh. im Orig.]¹⁸⁰. Ein Name, ein Amt, ein Titel – all diese Dinge sind „[...] im Verhältnis zur Individualität des Betreffenden wie eine sekundäre Wirklichkeit, eine bloße Kompromißbildung, an der manchmal andere noch viel mehr beteiligt sind, als er [der Träger, d. Verf.]“¹⁸¹. Die Persona darf also nicht für die vollständige Identität eines Menschen gehalten werden, auch wenn der Einzelne von Seiten der Gesellschaft stets dem Zwang zur Identifizierung

¹⁷⁸ Wenngleich einige der im Folgenden genannten Abhandlungen erst nach Erscheinen der zu diesem Thema relevanten Werke Frischs in den soziologischen Diskurs eingegangen sind, den Autor also in keinem Fall in direkter Weise beeinflusst haben können, so ist es doch interessant zu sehen, wie die Entwicklung der Rolle in Frischs Werken zu soziologischen Theorien parallel läuft, wenn nicht sogar denselben vorgreift.

¹⁷⁹ Vgl. Lusser-Mertelsmann 1976, S. 81ff..

¹⁸⁰ Jung 1995d, S. 165.

¹⁸¹ Ebd., S. 166.

mit der Persona unterliegt:

Die Konstruktion einer kollektiv passenden Persona bedeutet eine gewaltige Konzession an die Außenwelt, ein wahres Selbstopfer, welches das Ich geradewegs in eine Identifikation mit der Persona hineinzwingt, so dass es wirklich Leute gibt, die glauben, sie seien das, was sie darstellen.¹⁸²

Jung beschreibt hier einen Vorgang, den Frischs Protagonisten nur allzu gut kennen. So wünscht Stiller: „[...] man müsste imstande sein, ohne Trotz durch ihre Verwechslung hindurchzugehen, eine Rolle spielend, ohne daß ich mich selber je damit verwechsle, dazu aber müßte ich einen festen Punkt haben –“ (ST: III,590). Der „feste Punkt“, den er sich wünscht, müsste die Verankerung in autonomer Selbstbewusstheit sein; wie jedoch festgestellt wurde, macht er sich in erheblichem Maß vom Urteil der Außenwelt abhängig, was das Fehlen eines gesunden Selbstverhältnisses und somit des „festen Punktes“ impliziert.

Neben der Möglichkeit zur Kontaktherstellung liegt die Funktion der Persona darin, das Individuum vor der Gesellschaft zu schützen, indem sie als Hülle sein Ich gegen die Mitwelt umschließt.

Auch nahezu alle soziologischen Rollentheoretiker¹⁸³ betonen die substantielle Wichtigkeit der Rolle, respektive Persona, im Hinblick auf Vergesellschaftung. Mead, der als erster den Begriff der Rolle explizit verwendete, beschreibt den Sozialisierungsprozess des Menschen anhand der Kategorien „Role taking“, als Rollenübernahme des verallgemeinerten Anderen, d.h. kognitive Internalisierung von Rollenperspektiven, sowie „Role-playing“, als Spielen einer konkreten Rolle im sozialen Bereich.¹⁸⁴ Der Mensch erfährt sich also vom Standpunkt anderer Individuen der gleichen sozialen Gruppe aus.¹⁸⁵

Newcomb sieht das Rollenspiel des Menschen dadurch geprägt, dass dieser versucht, den angenommenen Erwartungen seiner Umwelt von ihm und an ihm gerecht zu werden.¹⁸⁶

Popitz stimmt dem zu, unterscheidet jedoch zwischen einem eher unbewussten Rollenverhalten, bei dem das Individuum sich mit seiner Rolle identisch ‚glaubt‘, und dem Gebrauch von sog. Individualitätsmustern als standardisierten Formeln, mit

¹⁸² Ebd..

¹⁸³ Einen guten Überblick gibt „Soziologische Theorie“ unter Herausgabe von Mühlfeld und Schmid, Kapitel III „Rolle und Sozialisation“ 1974, S. 253ff..

¹⁸⁴ Vgl. de Medeiros 2008, S. 22f..

¹⁸⁵ Vgl. Mead 1973, S. 277ff..

¹⁸⁶ Vgl. Newcomb 1959, S. 230ff..

deren Hilfe sich das Individuum individuell gibt.¹⁸⁷

In den ersten soziologischen Abhandlungen über Rolle wird prinzipaliter ihr einschränkender Charakter betont, der v.a. durch den Aspekt der Kontrolle durch die Gesellschaft entsteht: Dahrendorf beschreibt in seinem *Homo Sociologicus*¹⁸⁸, dass der Inhalt der sozialen Rollen dem Einzelnen von der Gesellschaft zugewiesen und kontrolliert wird. Aufgrund der strengen Rollenerwartungen verfügt er kaum über freien Verhaltensspielraum, der „Homo Sociologicus“ wird als ein an gesellschaftliche Zwänge gefesselter Mensch, der sich rollengemäß verhalten muss, beschrieben¹⁸⁹: „Soziale Rollen sind ein Zwang, der auf den Einzelnen ausgeübt wird [...] Dieser Charakter von Rollenerwartung beruht darauf, daß die Gesellschaft Sanktionen zur Verfügung hat, mit deren Hilfe sie Vorschriften zu erzwingen vermag. Wer seine Rolle nicht spielt, wird bestraft.“¹⁹⁰

An diesem Zwang zur Identifizierung mit der Rolle durch die Gesellschaft leiden viele Protagonisten in Frischs Werk, allen voran Stiller. Sie empfinden die Trennung von Rolle und Wirklichkeit als Hindernis auf dem Weg zu ihrer Identität und leiden darunter, dass diese Trennung, die sie als belastendes Problem innerhalb ihrer intersubjektiven Beziehungen ansehen, nicht überwunden werden kann. Dies führt zu einem inneren Dilemma und dem Zweifel, dass ihr Verhalten ihrem tatsächlichen Selbst entspricht, respektive am eigenen Leben als eine ihrem Wesen entsprechende Existenzform. Die von den Mitmenschen durch den Bildniszwang aufoktroyierte Rolle ruft eine Identitätsveränderung nur nach außen hervor.

Ihre Rollenhaftigkeit empfinden die Figuren durch den Verlust der Unmittelbarkeit als Unaufrichtigkeit sich selbst und den Mitmenschen gegenüber und begreifen ihr Verhältnis zur Umwelt als verstellt. Aus dem Gefühl der Beziehungslosigkeit zur Mitwelt finden sie keinen Ausweg, da diese sich ihnen als etwas Veränderungs-träges erweist, dem sich alles Individuelle unterordnen muss.

Sie haben das Gefühl, in keiner Beziehung zu den Mitmenschen zu stehen, sich dem anderen niemals wirklich mitteilen zu können, indem der andere sie immer nur in der Rolle wahrnimmt und aus diesem Grund jedes Verhalten als entweder der Rolle angemessen oder unangemessen misst.

¹⁸⁷ Vgl. Schäfer 1989, S.118, der sich auf Popitz 1967 bezieht.

¹⁸⁸ Beim *Homo sociologicus* (1958) handelt es sich um die erste deutschsprachige Abhandlung zur soziologischen Rollentheorie, die Dahrendorf quasi aus den USA zurückholte.

¹⁸⁹ Vgl. de Medeiros 2008, S. 28.

¹⁹⁰ Dahrendorf 2006, S. 41. Ähnlich sieht auch Kluth (1957) die von der Gesellschaft diktierten Verhaltensregeln als Verursacher des Rollenspiels.

Mit Goffman¹⁹¹ hält die Kategorie der Rollendistanz¹⁹² und damit die Betonung des Trennungaspekts zwischen dem Einzelnen und seiner sozial normierter Rolle Einzug in den soziologischen Diskurs. Dem Subjekt wird nun statt der starren Erfüllung rigider, konformer gesellschaftlicher Regeln ein gewisser Spielraum eingeräumt. Indem sich das Selbst von der sozial normierten Rolle lösen kann, wird der Blick auf die Möglichkeiten, die die Rolle bietet, frei. In fragmentarischer Rollenhaftigkeit besitzt das Individuum die Fähigkeit, mehrere Rollen aufrecht zu erhalten und bei unterschiedlichen Gelegenheiten je die eine oder andere Rolle zu aktivieren. Laut Goffman vermag es das Individuum, seine Rolle von außen zu interpretieren, zu manipulieren und gegebenenfalls zu modifizieren: „In der Art der Rollenausübung kann sich eine gewisse persönliche Identität ausdrücken [sic!], etwas Umfassenderes und Längerdauerndes als die augenblickliche Rollenausübung, ja die Rolle selbst; kurz, etwas für die Person und nicht die Rolle Kennzeichnendes [...]“¹⁹³. Damit beschreibt er einen Prozess, der im Kontext der vorliegenden Arbeit als dialektische Beziehung bezeichnet wird.

Auch Dreitzel betont das aktive Verhältnis des Subjekts zu seiner Rolle: Der Mensch füllt eine Vielzahl von Rollen aus, aus denen er seine unverwechselbare Persönlichkeit bezieht. Um Störungen im Rollenhaushalt, d.h. in der Zusammensetzung der Menge von Rollen, zu vermeiden, ist Rollendistanz nötig: „Nicht mit jeder Rolle kann sich der Mensch in gleicher Weise identifizieren, unterschiedliche Akzente müssen hier gesetzt werden, wenn anders nicht die Diffusion der Ich-Identität den notwendigen Abstand zu den sozialen Rollen aufheben soll.“¹⁹⁴ Der Verlust der Rollendistanz führt zu irrationaler Anpassung des Individuums an die Rolle und konflikthafter Ich-Identität, gleichsam also in eine verstellte Beziehung zum Selbst¹⁹⁵:

Die Rolle schluckt gleichsam den Spieler, fällt mit ihm in bestimmten Situationen zusammen und läßt ihm keinen Raum mehr, sie in irgendeiner sinnvollen Weise zu interpretieren. In dem Maße aber, wie die Distanz zwischen Rolle und Rollenspieler schwindet, verliert die Rolle ihren Rollencharakter und wird zu einer Ansammlung bloß mechanisch zu befol-

¹⁹¹ Vgl. Goffmans Abhandlungen *Wir alle spielen Theater* (orig. 1969) und *Interaktion: Spaß am Spiel / Rollendistanz* (orig. 1973).

¹⁹² Rollendistanz bezeichnet die Fähigkeit eines Rollenträgers, seine Rolle zu spielen ohne sich mit ihr zu identifizieren. Sie ermöglicht es dem Individuum, die Erwartungen der Umwelt zu erfüllen, ohne das wahre Selbst zu gefährden.

¹⁹³ Goffman 1977, S. 617.

¹⁹⁴ Dreitzel 1972, S. 240.

¹⁹⁵ Vgl. Schäfer 1989, S.121.

gender Vorschriften.¹⁹⁶

Die „Diffusion der Ich-Identität“¹⁹⁷ ist für viele Figuren im Werk problematisch: Sie halten die angenommene Rolle fälschlicherweise für den einzigen Bestandteil ihrer Identität respektive ihre Identität. Durch mangelnde Rollendistanz und die Starrheit der Bildnisse von außen fehlt ihnen die identitätsbildende, befruchtende Dialektik von Identität und Rolle.

Durch Rollendistanz könnten sie sich Dreitzel zufolge der Darstellung ihrer Rolle bewusst werden und ihre Verhaltensinszenierung modifizieren:

Heute ist uns ein entwickeltes Ich-Bewußtsein selbstverständlich, zu dessen Entstehung es eines langen Zivilisationsprozesses bedurfte. Dieses Bewußtsein unverwechselbarer Individualität ist eine Folge der wachsenden gesellschaftlichen Funktionsverflechtung, die ihren Ausdruck in dem Netz der sozialen Rollen findet, das sich über nahezu alle Verhaltensweisen ausbreitet: mit der wachsenden Zahl der Relevanzbereiche, an denen der einzelne handelnd teilnimmt, vervielfacht sich die Zahl der Rollen, die er zu spielen hat; zugleich werden immer mehr Verhaltensweisen durch Rollenerwartungen stilisiert [...] So entsteht eine unverwechselbare Persönlichkeit aus der Vielzahl je individuell zusammengesetzter Rollenerfahrungen [...].¹⁹⁸

Krappmann stimmt Dreitzel in der Interpretations- und Modifizierungsfrage sozialer Rollen von Seiten des Individuums zu. Um die widersprüchlichen Rollenerwartungen der Gesellschaft und sich selbst zu ertragen, hält er ein hohes Maß an Ambiguitätstoleranz für essentiell:

Ein Individuum, das Ich-Identität behaupten will, muß auch widersprüchliche Rollenbeteiligungen und einander widerstrebende Motivationsstrukturen interpretierend nebeneinander dulden. Die Fähigkeit, dies bei sich und bei anderen, mit denen Interaktionsbeziehungen unterhalten werden, zu ertragen, ist Ambiguitätstoleranz, [die, d. Verf.] dem Individuum die Erfahrung vermittelt, auch in sehr widersprüchlichen Situationen die Balance zwischen den verschiedenen Normen [...] halten zu können [...].¹⁹⁹

Bei seiner Betrachtung der Möglichkeiten des Experimentierens mit Realrollen, fiktionalen Selbstentwürfen und Projektionen des Ich konstatiert er:

Wieder bieten sich verschiedene Wege an, auf denen das Individuum versuchen kann, die Erwartungen der anderen zu umgehen. Es kann denjenigen, die Erwartungen äußern, Eigenschaften zuschreiben, die das eigene Verhalten ihnen gegenüber rechtfertigen (Projektion). Es kann seine Beteiligung an Interaktionen oder an bestimmten Bereichen von Interaktionen einstellen, womit auch die für diese Interaktionen geltenden Normen gegenstandslos werden (Ich-Einschränkung). Es kann ferner in die Phan-

¹⁹⁶ Dreitzel 1972, S. 307.

¹⁹⁷ Ebd..

¹⁹⁸ Ebd. 1980, S. 146.

¹⁹⁹ Krappmann 1975, S. 155.

tasie ausweichen, wo es sich vorstellt, daß seine Bedürfnisse erfüllt werden, obwohl es in der Wirklichkeit nicht umhinkann, den Erwartungen zu folgen (Verleugnung in der Phantasie, ‚Phantasie vom Gegenteil‘).²⁰⁰

Laut Schütz besteht eine Möglichkeit für das Individuum, Rollendistanz zu gewinnen, darin, zeitweise die Wirklichkeitsebene zu verlassen und sich auf einer fiktiven Ebene mit den eigenen, in der Realität unerfüllbaren Wünschen zu befassen.²⁰¹

Dies geschieht in Frischs früheren Werken in erster Linie durch das Sehnsuchtsmotiv sowie Fernweh und Fluchtgedanken seiner Figuren, z.B. in *Santa Cruz*, *Graf Öderland* etc. Im *Stiller* geschieht dies mit Hilfe seines alter egos James Larkin White. Die Forderung seines Staatsanwalts, er solle „[...] nichts als die schlichte Wahrheit“ (ST: III,362) über seine Identität niederschreiben, erfüllt Stiller, indem er beginnt, fiktive Geschichten zu erzählen, die seine Identität umschreiben sollen. In späteren Werken wie z.B. *Mein Name sei Gantenbein* wird dieser Gedanke konsequent durchgespielt, indem die faktische Ebene durch Rollen-Fiktionen des Ich-Erzählers größtenteils ersetzt wird.

Für Frisch beinhalten Rollen immer nur spezifische Aspekte eines Menschen, sie können sein Selbst nie vollkommen darstellen. Rollen haben auswechselbaren Variantencharakter: „Trotzdem ist jede Geschichte, meine ich, Erfindung und daher auswechselbar. Man könnte 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.“²⁰²

Sein Bildnisverbot ist auch ein Plädoyer für das Ausleben vieler solcher Erfindungen, die Probe verschiedener Rollen, die immer neue Erfindung des Selbst. Insofern birgt die Rolle neben allen Gefahren für den im Rollenbewusstsein lebenden Menschen positive Möglichkeiten: Die Freiheit für den im Rollenbewusstsein lebenden Menschen, den Identitätsfindungsprozess voranzutreiben, indem das Rollenspiel bewusst eingesetzt wird.

Bei Frisch lassen sich zwei Arten unterscheiden: das bewusste Rollenspiel im unmittelbaren Handlungsbereich, wie z.B. Don Juan es betreibt, und dasjenige in einem fiktionalen Raum der Möglichkeiten als reine Imagination in *Mein Name sei Gantenbein* und *Biografie: Ein Spiel*: Indem zu jeder Zeit alle Entscheidungen zu-

²⁰⁰ Ebd., S. 161.

²⁰¹ Vgl. Schütz 1962, S. 340 sowie Schäfer 1989, S. 123.

²⁰² Bienek 1962, S. 25.

rückgenommen, alle Handlungen verändert werden können, kann das Ich gefahrlos Identitäten ausprobieren, ohne sich mit der falschen Rolle zu identifizieren. Jede angenommene Rolle kann problemlos wieder abgestreift und durch eine andere ersetzt werden.

IV.3 Der Umgang der Figuren mit Bildnis und Rolle

Die Figurenanalyse erfolgt unter implizitem Einbezug der oben angeführten theoretischen Ansätze zu Bildnis und Rollentheorien und wird in vier Hauptaspekte der Thematik unterteilt: Zunächst wird der von außen an die Figuren herangetragene Zwang zur Identifikation mit dem Fremdbild thematisiert, um daraufhin das Bildnis als falschen Selbstentwurf der Figuren zu entschlüsseln. Die weitere Untersuchung widmet sich der Flucht der Figuren vor dem Bildnis in die Rolle, um abschließend die Möglichkeiten zu beleuchten, die das bewusste Rollen- bzw. Variantenspiel mit sich bringt.

Zugunsten der Übersichtlichkeit erfolgt die Zuteilung der Werke zu jeweils nur einem der vier genannten Themen, wobei eine klare Einteilung der vielschichtigen und aspektreichen Werke sich als schwierig herausstellt. Daher erfolgt die Zuteilung nach dem Kriterium der thematischen Dominanz innerhalb des jeweiligen Werkes.

IV.3.1 Die Wirkung des Fremdbildes

Es wurde bereits ausgeführt, dass Frisch dem Bildnis eine ungeheure Macht der Verwirklichung zuschreibt: sei es die orakelhafte Verwirklichung einer bildnishaften Zuschreibung an einen Menschen oder, ex negativo, die Verwirklichung ihres Gegenteils – in beiden Fällen wird das Individuum fremdbestimmt.

In *Andorra* und *Blaubart* wird dieser Mechanismus mit verheerenden Folgen dargestellt. Als Gegenbeispiel zeigt *Als der Krieg zu Ende war* die Befreiung aus dem klischeehaften Bildnis durch die Liebe.

IV.3.1.1 Andorra

Wie kein anderes Werk zeigt das Bühnenstück *Andorra* die Auswirkungen kollektiver Bildnisse, respektive klischeehafter Vorurteile. Dargestellt werden Manifestationen eines latenten, aber wachsenden Vorurteils, das unter dem Einfluss äußerer Gefahr schließlich in tödlichen Hass umschlägt. Die Parallele zu Antisemitismus und Faschismus ist unübersehbar, dennoch geht es Frisch nicht um die Aufarbeitung des historischen Anlasses – Andorra versteht sich als Modell, d.h. als Darstellung eines exemplarischen Geschehens, das jederzeit und überall Realität werden kann. Der Rezipient soll mit den Mitteln des epischen Theaters zur Reflexion angeregt, sein Verantwortungsbewusstsein soll wach gerüttelt werden: Durch den Einsatz der Zeugenschranke, an der die beteiligten Akteure rückblickend Rechenschaft über ihr eigenes Verhalten ablegen, wird der Ausgang des Geschehens dem Zuschauer gegenüber von Anfang an offen gelegt. Dadurch wird seine Aufmerksamkeit vom Ende des Stücks weg und auf das Entstehen der bereits fest stehenden Katastrophe hingelenkt. Der Zuschauer wird Zeuge einer Entwicklung, während der die Beteiligten sich immer mehr in ihre Versündigung an Andri verstricken.

Bereits der Name deutet es an: Andri steht symbolisch für den Anderen, das Anders-Sein. Mit dem Bildnis des „Anderen“, des Juden, das ihm von seinen Mitmenschen von klein auf angetragen wird, wächst Andri in dem kleinen, nicht näher bestimmten Land Andorra als vermeintlicher Pflegesohn des Lehrers auf. Der Lehrer, ein kritischer Freigeist, versucht in seinen Jugendjahren der Enge Andorras zu entgehen und verlässt das Land zusammen mit der Senora, mit der er ein Kind bekommt. Sein Neuanfang scheitert, er kehrt zurück nach Andorra und gibt seinen Sohn aus Angst vor dem Urteil der Andorraner und persönlicher Feigheit als seinen jüdischen Pflegesohn aus.

Seine Kleinmütigkeit besiegelt Andris Schicksal: Er wird von den Andorranern stets unter dem Klischee des Juden betrachtet. Sie versuchen nicht, sich ihr eigenes Bild von ihm als individuellem Wesen zu machen, sondern legen ihn von vornherein auf das fixe Bildnis seiner vermeintlichen Rasse fest. Sie verhindern seine Eingliederung in ihre Gesellschaft und tragen bei jeder Gelegenheit ihre klischeehaften Vorstellungen an ihn heran. Jede seiner Handlungen wird durch das Bildnis des Juden umgedeutet und so verfälscht, dass sie letztlich in das Bildnis passt, wodurch die Andorraner sich in ihrem Vorurteil wiederum bestätigt fühlen können.

Die selbstherrliche Vaterlandsliebe der Andorraner zu ihrem Land und seinen Bewohnern verhindert eine kritische Überprüfung ihrer ideologischen Zerrbilder sowie ihres eigenen Verhaltens, das dem zuwiderläuft, was sie als Eigenschaften der Andorraner postulieren. Vor keinem Eigenlob zurückschneidend, sind sie stets darauf bedacht, ihre exemplarischen Eigenschaften herauszukehren. Ihr Bildnis ist geprägt vom Andorraner als schlichtem, aber ehrlichem Menschen, man ist stolz auf „[...] ein Volk ohne Schuld –“ (AND: IV,513), denn „[d]er Andorraner macht keine Bücklinge.“ (AND: IV,489). Mit Rücksicht auf den Ausgang des Stücks, die Kollaboration der Andorraner mit den Feinden und den Verrat an Andri aus Feigheit und dem ängstlich-bequemen Bedürfnis, baldmöglichst den ursprünglichen Zustand wieder herzustellen, entlarvt sich das Bild der Andorraner von sich selbst als bloßes Klischee eines der Realität nicht standhaltenden Zustandes.

In gleichem Maß gilt dies für die Postulierung Andorras als freies Land: „Bei uns gilt jeder, was er ist.“ (AND: IV,489), einem „[...] Hort des Friedens und der Freiheit und der Menschenrechte.“ (AND: IV,511). In der selbstherrlichen Überzeugung, das „[...] ganze Weltgewissen [...]“ (AND: IV,513) sei auf ihrer Seite, meiden und schneiden die Bewohner dieses angeblich Freiheit bringenden Landes den vermeintlich jüdischen Außenseiter, grenzen ihn aus ihrem Alltag aus und misshandeln ihn, zunächst nur psychisch, dann auch physisch. Als psychische Misshandlung kann die tagtägliche Art des Umgangs mit Andri, dem Juden, aus dessen Bild sie ihn nicht entlassen, gewertet werden. Alle gängigen antisemitischen Klischees sind erfüllt: Andri wird als feige, geldgierig, gefühllos bezeichnet und dementsprechend behandelt.

Der Tischler, bei dem Andri eine Handwerkslehre machen will, um endlich dazu zu gehören, denn „Tischler ist ein schöner Beruf, ein andorranischer Beruf, nirgends in der Welt gibt es so gute Tischler wie in Andorra, das ist bekannt.“ (AND: IV,489), ist überzeugt davon, dass der geldgierige Jude im Finanzgeschäft besser aufgehoben sei. Ironischerweise lässt er sich für die Annahme Andris als Lehrling eine viel zu hohe Summe bezahlen, lehnt dann jedoch sein Lehrstück, einen meisterlich gefertigten Stuhl, ab. „[...] hiezuland wird in andorranischer Eiche gearbeitet, mein Junge.“²⁰³ (AND: IV,483) stellt er fest, unbeschadet des Umstands, dass der Stuhl aus Buchenholz ist. Er betrügt Andri um seine (bezahlte!) Lehrstelle: „Ich habe

²⁰³ Diese Aussage, dem Vorstellungsbereich des deutschen Patriotismus entsprungen, wird durch deutschen Antisemitismus noch übertroffen: „[...] lobpreiset eure Zedern vom Libanon [...]“ (AND: IV,483).

eine andere Arbeit für dich. [...] Ich zeige dir, wie man Bestellungen schreibt. [...] Das ist's, was deinesgleichen im Blut hat, glaub mir [...]" (AND: IV,486) und so wird dem jungen Mann die Möglichkeit verwehrt, sich in der Wahl seines Berufs zu finden und zu verwirklichen.

Die Andorraner nehmen ihm jedoch nicht nur die Freiheit der Berufs-, sondern auch die der autonomen Selbstwahl: Das fertige Bild, das Andri überall entgegenschlägt, übt auf ihn eine suggestive Wirkung aus und wirkt in verheerendem Maß auf seine Identitätssuche.

Andris Entwicklung erfolgt schrittweise: Zunächst lehnt er sich gegen das Bildnis „des Anderen“, des Fremden auf und versucht, sich in die Gemeinschaft der Andorraner einzugliedern. Er bemüht sich um Aufnahme in die Fußballmannschaft und will den als typisch andorranisch angesehenen Beruf des Tischlers erlernen, beides wird ihm verwehrt. Sein größter Wunsch ist es, ein Andorraner zu sein, sich anzupassen und von den Andorranern als ihresgleichen akzeptiert zu werden. Doch das Bildnis erweist sich als stärker, die Gemeinschaft nimmt ihn nicht als ihresgleichen an und erstickt jeden Versuch der Adaption Andris im Keim.

Dieser beginnt daraufhin, sich zu hassen und entfremdet sich immer mehr von sich selbst. Er ist verwirrt über seine vermeintlich jüdische Identität und überlegt unermüdlich, „[o]b's wahr ist, was die andern sagen. [...] Vielleicht haben sie recht [...] Meinesgleichen sagen sie, hat kein Gefühl. [...] Vielleicht haben sie recht. Vielleicht bin ich feig [...] Ich weiß nicht, wieso ich anders bin als alle. Sag es mir. Wieso? Ich seh's nicht..." (AND: IV,478ff.). Seine Verwirrung und das Bildnis, dem er tagtäglich ausgeliefert ist, verhindern Selbstannahme und Selbstliebe: „Ich versteh schon, dass mich niemand mag. Ich mag mich selbst nicht, wenn ich an mich selbst denke.“ (AND: IV,505). Sein Selbstbezug ist durch die Bildnisfixierung erheblich gestört.

Der zweite Schritt seiner Identitätssuche wird vom Pater angeregt, der Andri rät, sich selbst anzunehmen: „Wir müssen uns selber annehmen, und das ist es, Andri, was du nicht tust. Warum willst du sein wie die andern? [...] Du denkst. Warum soll's nicht auch Geschöpfe geben, die mehr Verstand haben als Gefühl? Ich sage: Gerade dafür bewundere ich euch.“ (AND: IV,507f.). Die Rede des Paters dekuviert, dass auch er den gängigen Vorurteilen unterliegt. Statt Andri als individuelles Einzelwesen mit „Du“ anzusprechen, benutzt er das Wort „euch“ in Referenz auf sein Klischeebild vom Juden. Genau darauf zielt sein Rat ab: Andri soll sich nicht

einfach als Mensch mit all seinen Anlagen entfalten, sondern sich selbst als Jude bzw. als das, was dem Klischeebild vom Juden entspricht, annehmen.

Andri folgt dem Rat und identifiziert sich mit dem Bild des Juden. Dadurch vollzieht er jedoch keine wirkliche Selbstannahme, sondern adaptiert sich lediglich an ein falsches, von außen aufoktroiertes und durch ein Leben voller Anfeindungen verinnerlichtes Klischee. Statt das eigene Selbst in seinen tatsächlichen Anlagen zu verwirklichen, erkennt er lediglich das falsche Bildnis der Andorraner an: „Seit ich höre, hat man mir gesagt, ich sei anders, und ich habe geachtet drauf, ob es so ist, wie sie sagen. Und es ist so, Hochwürden: Ich bin anders.“ (AND: IV,526).

Die Wahrheit über seine Herkunft erfährt er zu spät. Als er von seiner Identität als Andorraner erfährt, kann er sie nicht mehr glauben, die Lüge hat die Wahrheit zersetzt und so lautet Andris Antwort auf die Wahrheit, dass er kein Jude ist: „Hochwürden, das fühlt man. [...] Ob man Jud ist oder nicht. [...] Hochwürden haben gesagt, man muß das annehmen, und ich hab's angenommen. Jetzt ist es an euch, Hochwürden, euren Jud anzunehmen.“ (AND: IV,526f.). Sein Fremdbezug ist derart vertrauensgestört, dass er selbst seiner Familie keinen Glauben mehr schenken kann – durch die Erfahrung, von der Außenwelt keinerlei Unterstützung zu erfahren, setzt sich Andri als vollkommen autonom von ihr. Dadurch, dass er innerlich die Verbindung zu den Mitmenschen abbricht, können diese nicht mehr zu ihm durchdringen.

Als die Schwarzen aus dem Nachbarland in Andorra einfallen und die Judenschau durchführen, versucht Andri daher nicht, seiner Ermordung durch Berufung auf die Wahrheit zu entinnen, sondern nimmt sein vermeintliches Schicksal mit allen Konsequenzen an und identifiziert sich mit dem jüdischen Volk: „Ich bin nicht der erste, der verloren ist. [...] Ich weiß, wer meine Vorfahren sind. Tausende und Hunderttausende sind gestorben am Pfahl, ihr Schicksal ist mein Schicksal.“ (AND: IV,534).

Andris wirkliches Schicksal ist jedoch nicht die Identität als Jude, sondern das Bildnis, das ihm die Würde der freien Selbstwahl nimmt und ihn, als er es durch äußeren Zwang verinnerlicht, schließlich auch physisch vernichtet. Die freie Identitätsfindung ist ihm durch das Bildnis von vornherein unmöglich: Er kann sein Selbst nicht in intersubjektiven Beziehungen ausdifferenzieren, da diese vom Bildnis verstellt sind und zudem von Ausgrenzung und Misshandlung geprägt sind, wodurch sich jede Offenheit von vornherein ausschließt.

Max Frisch will mit seinem Stück ein Modell zeigen, ein Ereignis, das sich immer und überall wiederholen kann. Daher wählt er für die Charakterdarstellung der Andorraner wiederum klischeehafte Bildnisse, die bestimmte Typen widerspiegeln und in ihrer Gesamtheit ein Modell für die verschiedenen Spielarten des Antisemitismus bzw. allgemeiner feiger gesellschaftlicher Ideologien und deren Folgen darstellen. Die zwischen die Handlung geschalteten Auftritte der Andorraner an der Zeugenschanke zeigen deutlich, dass kein Umdenken stattgefunden hat und die furchtbaren Geschehnisse sie nicht dazu bewogen haben, ihre Bildnisse kritisch zu überprüfen. Vom Wirt über den Doktor bis hin zum Tischler – sie alle beteuern auch im Nachhinein: „Ich bin nicht schuld.“ (AND: IV,477, 481, 487) und fügen entschuldigend hinzu, „[...] daß sein Benehmen (was man leider nicht verschweigen kann) mehr und mehr (sagen wir es offen) etwas Jüdisches hatte [...]“ (AND: IV,542). Einzig der Pater fühlt sich schuldig und begreift im Nachhinein den Zusammenhang mit dem Bildnis:

Du sollst dir kein Bildnis machen von Gott, deinem Herrn, und nicht von den Menschen, die seine Geschöpfe sind. Auch ich bin schuldig geworden damals. Ich wollte ihm mit Liebe begegnen, als ich gesprochen habe mit ihm. Auch ich habe mir ein Bildnis gemacht von ihm, auch ich habe ihn gefesselt, auch ich habe ihn an den Pfahl gebracht. (AND: IV,509).

IV.3.1.2 Blaubart

Eine ähnliche Erfahrung wie Andri macht auch der Arzt Dr. Felix Schaad in *Blaubart*. Siebenmal verheiratet, wird er angeklagt, seine sechste Frau Rosalinde erdrosselt zu haben. Die Geschichte setzt sich aus zwei Zeitebenen zusammen, die beide aus Dr. Schaads Sicht wiedergegeben werden: Die Vergangenheit erscheint als eine Reihe von Verhören und Zeugenaussagen, Fragen, Meinungen, Beurteilungen und Bildnissen. Erinnerungen und Begebenheiten aus seinem Leben werden vor Gericht pervertiert. Auf der Gegenwartsebene spielt sich die Gedankenwelt Dr. Schaads nach Prozess-Ende ab. Das Ende des Gerichtsverfahrens wird bereits auf der ersten Seite vorweggenommen: „Freispruch mangels Beweis / Wie lebt einer damit?“ (BB: VII,303). In der Mitte der Geschichte stellt Schaad fest: „Mangels Beweis – / Wieso habe ich das gehört? / Das kommt im Urteilspruch nicht vor.“ (BB: VII,380).

Er verfügt nicht über genügend innere Autonomie, um sich gegen das mächtige Fremdbild zu schützen. Bereits während des Prozesses setzt Dr. Schaads Verin-

nerlichung des Bildnisses als Schuldiger ein. Damit wird die zentrale Thematik enthüllt: Welche Konsequenzen ergeben sich für jemanden, der unschuldig angeklagt wurde, auch wenn er freigesprochen wird?

Die Umwelt reagiert gnadenlos: trotz Freispruch wird er insgeheim noch immer verdächtigt, seine Arztpraxis bleibt leer. Er steht in plötzlicher Isolation von der Außenwelt, niemand erinnert sich an die Person, die Dr. Schaad vor der Mordanklage war: Ein angesehenener, wirtschaftlich erfolgreicher Arzt, allseits beliebtes Mitglied der Gesellschaft, das sich aktiv für Umweltschutz und karitative Hilfe von Minderheiten einsetzte. Die Gesellschaft grenzt ihn aus, verurteilt ihn noch immer, das Bildnis des Schuldigen haftet ihm an, bis er es schließlich selbst verinnerlicht und in seinen Selbstbezug integriert: „Drei Wochen nach dem Freispruch werde ich noch immer verteidigt, wo immer ich gehe oder liege oder stehe;“ (BB: VII,324). Der Prozess wird zum inneren Selbstprozess, die Bildnisse der Zeugen, Richter und Anwälte suchen ihn in seinen Gedanken und Erinnerungen immer wieder heim.

Zunächst versucht er, dem inneren Verhör durch Reisen zu entgehen, doch er kann den Stimmen und Bildern nicht entfliehen, weil er sie verinnerlicht und in sein Selbstbild integriert hat. Auch Monate nach seinem Freispruch, als er feststellt:

Man überschätzt das Gedächtnis der Leute, die täglich die Boulevard-Presse lesen. Ich kann ohne weiteres an einen Kiosk gehen, wo vor wenigen Wochen noch mein Portrait hing: SCHAAD OHNE ALIBI / RITTER BLAUBART VOR GERICHT / DOKTOR MIT SIEBEN EHEN. Dabei trage ich denselben Anzug wie vor Gericht. Sogar wenn ich eine neue Brille kaufe, so daß der Optiker, nachdem er meinen Namen eigenhändig notiert hat, dem Kunden in die Augen schauen muß, um den Abstand der Pupillen zu messen, fühle ich mich nicht erkannt. (BB: VII,355),

kann er sich vom Bildnis des Schuldigen nicht lösen, die orakelhafte Wirkung des Fremdbildes hat sich vollzogen und ist zum Selbstbild geworden.

Schaad verkauft seine Praxis und legt ein Geständnis ab. „Ihr Geständnis, Herr Schaad, ist falsch. / So sagte er. / Der Täter ist ein griechischer Student [...]“ (BB: VII,403). Ähnlich wie Andri reagiert Dr. Schaad auf die nochmalige Verwirrung seines Selbstbildes mit vollkommener Identitätsdiffusion und fährt mit seinem Auto gegen einen Baum.

Weder dem jugendlichen Andri noch dem gestandenen Mann Dr. Schaad gelingt die Überwindung des Bildniszwangs. Beide geraten durch Bildnisse der Außenwelt in ein falsches Selbstbild und setzen ihren Selbstbezug absolut. Ursprünglich hervorgerufen durch die Außenwelt kann die Identitätsdiffusion später, trotz dem Versuch der

Kontaktaufnahme durch die Mitmenschen, nicht durch Fremdbeziehungen korrigiert werden, weil diese durch gestörtes Vertrauen nicht auf innerer Offenheit basieren.

Bei der Analyse weiterer Werke wird die Macht fremder Bildnisse immer wieder zu sehen sein. Mit *Als der Krieg zu Ende war* schreibt Frisch das einzige Stück, das die Überwindung ideologischer Vorurteile durch die Liebe darstellt und seinem Credo, die Liebe befreie aus jeglichem Bildnis, Ausdruck verleihen soll.

IV.3.1.3 *Als der Krieg zu Ende war*

In seinem Stück *Als der Krieg zu Ende war* beschreibt Frisch eine Liebe, die, laut Frisch „[...] auch wenn man sie als Ehebruch bezeichnen mag, das Gegenteil jener Versündigung darstellt und insofern heilig ist, als sie das Bildnis überwindet.“ (*Nachwort zu Als der Krieg zu Ende war*: II,279). Dargestellt wird die Überwindung des stereotypen Feindbildes ‚des Russen‘ im ideologiegeschwängerten Nachkriegsdeutschland. In diesem Klima tritt an die Stelle des Einzelnen als Mensch, sei er nun Russe oder Deutscher, das propaganda-infizierte Bildnis des Bösen schlechthin – den Mitgliedern des jeweils anderen Volkes wird jede Menschlichkeit abgesprochen. Frischs Protagonisten überwinden trotz ihrer Angst dieses Klischeedenken und nehmen einander als Menschen wahr.

Die Deutsche Agnes hält sich kurz nach Ende des Zweiten Weltkrieges mit ihrem Mann im Keller ihres Hauses versteckt, das von russischen Soldaten besetzt wird. Nachdem sie von diesen entdeckt und aufgefordert wird, dem russischen Oberst Stepan Gesellschaft zu leisten, rechnet sie mit dem Schlimmsten und ist sicher, auf den russischen Barbaren der Propaganda-Lehre zu treffen. Stattdessen begegnet ihr in Stepan ein Mensch – ihre Angst schwindet, zwischen beiden entwickelt sich eine Liebesbeziehung, frei von Bildnissen.

Frisch will das Stück als „Überwindung des Vorurteils; die einzig mögliche Überwindung in der Liebe, die sich kein Bildnis macht. In diesem besonderen Fall: erleichtert durch das Fehlen einer Sprache“ (TBI: II,536) verstanden wissen:

Es wäre kaum möglich gewesen, wenn sie sich sprachlich hätten begegnen können und müssen. Sprache als Gefäß des Vorurteils! [...] da sie einander nicht verstehen können, sind sie gezwungen, einander anzusehen, und sind imstande, wirklich zu sehen, den einzelnen Menschen zu sehen, wirklich zu werden, ein Mensch zu sein gegen eine Welt, die auf Schablonen verhext ist, gegen eine Zeit, deren Sprache heillos geworden ist, keine menschliche Sprache, sondern eine Sprache der Sender und eine

Sprache der Zeitungen, eine Sprache, die hinter dem tierischen Stummsein zurückbleibt. (TBI: II, 536f.).

Problematisch an diesem Vorhaben erscheint, dass ein wirklich liebender Bezug zu einem Menschen echte Begegnung mit der Realität des Gegenübers voraussetzt, die ohne sprachliche Kommunikation nur bis zu einem bestimmten Punkt möglich ist. Ohne verbale Kommunikation ist ein echtes Kennenlernen, ein Erkennen des Wesens des Anderen, verunmöglicht, weil kaum ein Austausch stattfinden kann. So sind die Liebespartner letztlich austauschbar, da die Liebe in diesem Fall nicht dem realen Gegenüber gelten kann, sondern den eigenen Vorstellungen von diesem, die lediglich auf ihn projiziert werden. Als authentische, dialektische Beziehung im Sinne der zu Beginn der Arbeit aufgestellten These kann eine solche Beziehung nicht gewertet werden.

Dass eine solche sprachlose Begegnung zunächst hilfreich sein kann, Bildnisse zu überwinden und Missverständnisse zu vermeiden, steht außer Frage. Ob in diesem Fall jedoch von echter Liebe gesprochen werden kann, bleibt zweifelhaft. In diesem Zusammenhang weist das Stück Widersprüchlichkeiten und Unstimmigkeiten auf. Obgleich Frisch bemüht ist, die Unzulänglichkeit der Sprache als Mittel zur Kommunikation und daher eine quasi sprachlose Liebe darzustellen, hat insbesondere Agnes dennoch das dringende Bedürfnis nach Aussprache im buchstäblichen Sinn des Wortes. Sie ist bestrebt, das Liebesverhältnis durch Sprache zu fundieren: „Erzähl mir, wer du bist. Woher du kommst. Erzähl mir dein ganzes Leben.“ (AKE: II,272). Dieses Bedürfnis kann durch das Fehlen einer gemeinsamen Sprache jedoch nicht erfüllt werden.

Tatsächlich erweist sich die Liebesbeziehung zwischen Agnes und Stepan am Ende des Stücks als nicht besonders krisensicher: Nachdem Agnes' Mann im Wohnzimmer erscheint und sich herausstellt, dass er an der Unterdrückung des Warschauer Aufstands teilgenommen haben soll, verlässt Stepan augenblicklich und wortlos das Haus. Ganz offensichtlich ist er enttäuscht und fühlt sich von Agnes betrogen. Eine sprachliche Auseinandersetzung hätte die Situation klären können, doch ohne diese Möglichkeit versagt Agnes' und Stepans unmittelbare Liebe bereits beim ersten Test. Auch wenn die Realität dieser reinen Liebe angezweifelt werden kann, so gelingt Frisch mit seinem Stück dennoch die Darstellung der Überwindung manifester Bildnisse.

IV.3.2 Der fixierte Selbstentwurf

Ich-Identität wird in Frischs Werk nicht nur durch die Fixierungen der Mitmenschen, sondern gerade auch durch die eigenen Bildnisse wesentlich beeinflusst. Die Gefahr des Erstarrens in einem falschen oder einseitigen Entwurf vom eigenen Ich und mögliche Folgen thematisiert Frisch prinzipaliter in seinen Romanen *Die Schwierigen*, *Homo faber* und *Don Juan*.

Zur Einführung kann eine der Geschichten aus *Mein Name sei Gantenbein* aufzeigen, in welchem Maß das eigene Selbstbild laut Frisch einen Menschen fesseln und gegen jede Korrektur durch die Realität blind werden lassen kann.

Es wird von einem Mann erzählt, der davon überzeugt ist, ein Pechvogel zu sein. Als sein Selbstbild durch einen Lotteriegewinn droht, ins Wanken zu geraten, „[...] war er bleich, fassungslos, er zweifelte nicht an seiner Erfindung, ein Pechvogel zu sein, sondern an der Lotterie, ja, an der Welt überhaupt.“ (GB: V,51). Dadurch, dass er an seinem Bild festhält, tritt die sich selbst erfüllende Prophezeiung ein: Auf dem Rückweg von der Bank verliert er seine Brieftasche und damit seinen gesamten Gewinn, sein Selbstbild bestätigt sich.

Was hier als kurzer Schwank dargestellt wird, wird in den folgenden Romanen zum existentiellen Problem und Hindernis der Protagonisten auf ihrem Weg zur Selbstfindung.

IV.3.2.1 Die Schwierigen oder *J'adore ce qui me brûle*

Der männliche Protagonist Reinhart schafft sich im Lauf des Romans *Die Schwierigen* verschiedene Selbstbildnisse, die ihn jedoch alle nicht zur Selbstkonsolidierung führen. Stets sind dabei Wechselwirkungen mit den Bildnissen seiner Partnerinnen involviert, die ihm sein jeweiliges Lebenskonzept fragwürdig erscheinen lassen. Block konstatiert: „Er glaubt, in bildnishafter Lenkung, seine Lebensführung [...] anpassen zu müssen, um sich die Liebe seiner jeweiligen Partnerin sichern zu können.“²⁰⁴

Als junger Mann lebt er glücklich und authentisch seinen bohemeartigen Le-

²⁰⁴ Block 1998b, S. 6.

bensstil, er reist und genießt das Leben.²⁰⁵ Als er in Griechenland seine spätere Lebensgefährtin Yvonne kennen lernt, macht diese sich sofort ein Bildnis von ihm – das des Malers: „’Es ist komisch’, sagte sie einmal, ‚wie sehr man Ihnen den Maler anhört – aus jedem Wort.’ Er war aber gar keiner! ‚Dann werden Sie es noch’, sagte Yvonne... Das glaube er nicht. ‚Aber ich.’“ (SCH: I,391). Sie ist so überzeugt von ihrem Bildnis, dass sie ihn in der Folge einfach als Maler vorstellt, woraufhin er hier noch wie gelähmt reagiert: „[...] es verdutzte ihn völlig, daß Yvonne ihn schlankweg als Maler vorstellte;“ (SCH: I,393). Nur einige Seiten später wird wie beiläufig erwähnt, Reinhart sei Maler geworden. Das Orakel hat sich erfüllt, Reinharts autonomer Selbstbezug dekuviert sich als Abhängigkeit von der Außenwelt.

Zunächst jedoch geht er in seinem Beruf auf, er genießt seine Kunst und empfindet seine Tätigkeit sowie seine Beziehung zu Yvonne als großes Glück. Die Beziehung der beiden basiert jedoch nicht auf einem authentischen, unverstellten Verhältnis zueinander, sondern nährt sich davon, dass Konflikte verschwiegen werden, die Bildnishaftigkeit innerhalb der Beziehung wird immer deutlicher:

Warum erwachte man stets an der Gegenwart des andern? Warum konnte man nicht sein, wie man war? Stets blieb ein Rest von starrer Verstellung, und doch gibt es Brücken zum andern, o selten! Aber es gibt. Daß auch das letzte Eitelsein aufhört; ohne diese ganze Befreiung ging man zugrunde... (SCH: I,469).

Die Beziehung scheidet schließlich an der fehlenden Kommunikation zwischen ihnen. Yvonne leidet unter der Armut und ist verletzt, weil Reinhart ohne Bedenken zulässt, dass sie sich von Hinkelmann aushalten lässt. Ein Gespräch darüber kommt nicht zustande, Yvonne wendet sich ohne Aufklärung ihrer wahren Beweggründe dem reichen Hinkelmann zu, der sie versorgen kann.

Reinharts nächste Partnerin Hortense fühlt sich gerade angezogen von der unkonventionellen und erfrischenden Lebensweise eines Malers, die im Gegensatz zu ihrem streng bürgerlichen Elternhaus steht. Sie liebt Reinhart gerade für die innere Freiheit seines Lebensstils, in dem sie eine Möglichkeit sieht, ihrem erdrückenden Elternhaus zu entgehen. Doch auch Reinhart macht sich ein Bildnis von Hortense, sie verkörpert für ihn bürgerliches Leben mit allen Konsequenzen wie Ehe und Kinder. Um ihr etwas bieten zu können und die Beziehung zu erhalten, die, wie er glaubt, nicht funktioniert, wenn er sein Leben nicht an ihres angleicht, entscheidet er sich für ein bürgerliches Dasein. Während Hortense in Reinhart den Inbegriff der ersehnten

²⁰⁵ *Die Schwierigen oder J'adore ce qui me brûle* setzt als Fortsetzung des Romans *Jürg Reinhart* dessen Lebensgeschichte fort.

Unabhängigkeit sieht, verlässt der seine Maler-Rolle und verbrennt seine Bilder.

Das heißt, genauer gesagt, er hatte sie von den Rahmen gelöst und die Rahmen wieder verkauft. Nur die Bilder hatte er verbrannt. [...] Geld war am Ende doch wichtig, mächtiger, als er hatte glauben wollen; Es war das Ergebnis von neun Jahren, die sich als Irrtum erwiesen; [...] Es war ein Abschied, nicht eine Auswahl –. [sic] [...] Hälfte des Daseins, die hinter ihm liegt, ein Haufen von verbrannten Bildern, verkohlt, in Asche verblasen, vergangen, nie gewesen. (SCH: I,496f.).

Er ist entschlossen, ein bürgerliches, finanziell gesichertes Leben mit Hortense zu beginnen. Damit jedoch lebt er nicht mehr die unkonventionelle Rolle, die sie sich von ihm wünscht. Sie ist nicht bereit, ihn neu zu sehen und seine neue bürgerliche Rolle zu akzeptieren. Daran wird deutlich, dass nie eine echte, auf Kommunikation basierende Begegnung innerhalb der Beziehung stattfand, beide Partner sind über die Rollenhaftigkeit nicht hinaus gekommen. Weil zwischen ihnen keinerlei Kommunikation stattfindet und sie lediglich in ihren Imaginationen vom jeweils anderen gelebt haben, muss die Beziehung scheitern, sobald diese Bildnisse in sich zusammenfallen.

Doch auch in Bezug auf sein bürgerliches Leben kommt Reinhart über die Bildnishaftigkeit nicht hinaus: „Reinhart, obschon er nicht wußte, woran er war, konnte es in der Folge nicht unterlassen, sich alles vorzustellen, auszumalen, einzurichten.“ (SCH: I,517). Nach der Trennung von Hortense brechen all seine Vorstellungen wie ein Kartenhaus in sich zusammen. Als er kurz danach erfährt, dass seine Eltern gar nicht seine biologischen Eltern sind, er also sein Leben lang in einer Lüge über seine Herkunft gelebt hat, sieht er „[...] nichts als ein endloses Gewurstel, das sich fortpflanzt, einen Knäuel von sinnlosem Leben, ein Untier, das mit Menschenköpfen wuchert!“ (SCH: I,584). Mit dem Verlust dieses letzten Fixpunktes stellen sich all seine zwischenmenschlichen Beziehungen als unwahre Verstellungen heraus, die in Verbindung mit der ihnen inhärenten Bildnishaftigkeit Reinharts Ausdifferenzierung des Selbst innerhalb seiner Fremdbezüge verhindern. Seine bisher fraglos angenommene Identität ist ihm vollends zweifelhaft geworden, sein Selbstbild diffundiert.

Ihm bleibt nur die Flucht in die vollkommene Identitätsverweigerung: er ändert seinen Namen von Reinhart in Anton und fristet fortan in seiner letzten Rolle als Gärtner sein Dasein. Einmalig kommt es zu einem wahrhaftigen Gespräch mit Hortense, Reinhart kann sich öffnen. Durch seine selbstgewählte Isolation kann dieses jedoch nicht zu einer gelingenden Beziehung ausgebaut werden.

Die Tatsache, dass er eine Perücke trägt, macht seine innere Selbstentfrem-

dung auch nach außen hin sichtbar. Er fällt in die vollkommene Rollenhaftigkeit und Selbstverleugnung und so resümiert er: „’Umsonst war es auch nicht, ich habe erlebt, dass ein einzelnes Dasein nicht ausreicht, um so etwas wie ein ganzer Mensch zu werden. [...]“ (SCH: I,588), bis er schließlich Suizid begeht: „[...] überwunden war das letzte menschliche Heimweh, verstanden zu werden.“ (SCH: I,595).

IV.3.2.2 Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie

Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie vereinigt aufoktroiertes Fremdbild und falsch gewähltes Selbstbild.

Mit dem Stück nimmt sich Frisch einem jahrhundertealten Stoff an, der bereits unzählige Male gestaltet wurde²⁰⁶ und übernimmt alle wichtigen Motive: von der Vielzahl der Liebesabenteuer über den Betrug am Freund, das Duell und die Flucht bis hin zur Höllenfahrt mit dem steinernen Gast. Jedoch konstruiert Frisch seinen *Don Juan* als Komödie und so wird die eigentliche Tragik des Stückes durch komische Pointen immer wieder nivelliert.

Frisch übernimmt mit den zahlreichen Motiven in gewisser Weise auch das tradierte Bildnis des Protagonisten als Verführer und Weiberhelden,²⁰⁷ von der überlieferten Figur unterscheidet sich der entmythisierte Held jedoch gewaltig. In der Enttäuschung der mit dem Mythos des Don Juan verknüpften Rollenerwartungen des Zuschauers liegt eines der komischen Grundelemente der Komödie. Frischs Figur wird als „[e]in reflektierter Don Juan [...]“ (*Nachträgliches zu Don Juan*: III,171), als ein Werdender dargestellt und zahlt den Preis, dass er statt einem wirklichen Don Juan, wie der Zuschauer ihn kennt und erwartet, ein sich entwickelnder Mensch ist, der die Rolle des Don Juan lediglich spielt. Während sich der tradierte Don Juan in vollkommener Identität mit der spontanen Selbstgewissheit der rein sinnlich-erotischen Existenz befindet, ist gerade diese Identität für Frischs Don Juan problematisch.

²⁰⁶ Als literarischer Begründer gilt Tirso de Molina mit seiner Urfassung des Don Juan: *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*.

²⁰⁷ Dieses Bildnis bleibt in dreifacher Hinsicht stets präsent: im Autor, in den Figuren, die ihn an ihr Bild fesseln, aber auch im literaturbewussten Zuschauer, der seinerseits bestimmte Erwartungen an den Don Juan hat.

Der an Frauen gänzlich uninteressierte Geometer²⁰⁸ kommt jedoch von dem Bildnis des Verführers nicht los, weil seine Umwelt ihn daran fesselt, so dass er die passende Rolle zum Bildnis spielt. Es sei jedoch betont, dass er die Rolle zwar bis zur Perfektion verkörpert, sich selbst jedoch nie damit verwechselt. Im Motiv des Rollenzwangs offenbart sich das zweite komische Grundelement der Komödie.

Das Stück spielt im „theatralische[n] Sevilla“ (DJ: III,96) zu einer „Zeit guter Kostüme“ (DJ: III,96). Dies deutet bereits auf die Scheinhaftigkeit der dort lebenden Gesellschaft hin: Verstellung und Täuschung sind die geltenden Spielregeln des Zusammenlebens: die „einzige vollkommene Ehe“ (DJ: III,114) von Elvira und Gonzalo erweist sich als Trugbild, als Elvira Don Juan, den Bräutigam ihrer eigenen Tochter, verführt. Pater Diego entlarvt sich wiederum als lüsterner Verehrer von Elvira. Sämtliche Frauen von Sevilla sind bereit, ihre Ehemänner mit Don Juan zu hintergehen. Täuschung, Verstellung und Verwechslung, d.h. menschliche Austauschbarkeit, stellen den Schauplatz des Stücks dar.

Don Juan durchschaut die Lügenhaftigkeit der Einwohner von Sevilla und weigert sich als Einziger, das Spiel mitzuspielen. So verweigert der vermeintliche Held von Cordoba nicht nur die Hochzeit mit Donna Anna, die er als Lüge empfände, sondern auch die Rollenzuweisung des tapferen Retters, der unter Lebensgefahr die feindliche Festung vermessen hat und entmythisiert den Vorgang als reines Rechenkalkül, als „Geometrie für Anfänger“ (DJ: III,104).

Beim traditionellen Maskenspiel in der Nacht vor der geplanten Hochzeit Don Juans mit Donna Anna erscheinen die Anwesenden maskiert, mit Ausnahme des Brautpaares, damit dieses sich erkennt. Pater Diego berichtet von den Ursprüngen dieses Brauchs und gesteht: „Nun hat er sich leider nicht bewährt, sagt der Chronist, solange Braut und Bräutigam noch eine Larve trugen wie alle andern. Es gab, sagt der Chronist, zuviel Verwechslungen...“ (DJ: III,107). Die Maske fungiert einerseits als Symbol für die Rolle, die der Mensch spielt und mit der er sich vor dem Erkennen der Mitmenschen schützt, andererseits symbolisiert sie die Verwechselbarkeit und Austauschbarkeit sinnlicher Begierde.

Die Erfahrung, dass auch die Liebe es nicht vermag, die Täuschung der Maske zu überwinden, macht Don Juan im nächtlichen Park. Er verbringt eine Liebes-

²⁰⁸ Einschränkung muss festgestellt werden, dass er erst nach der Enthüllung der Austauschbarkeit der Liebe derselben vollkommen entsagt, die weibliche Wesensart aber dennoch als „zauberisch“ (DJ: III,135) und Donna Anna als „[...] die einzige, die ich je geliebt habe [...]“ (DJ: III,141) bezeichnet.

nacht mit seiner Braut Donna Anna, ohne dass die beiden sich erkennen.

Die biblische sprechende Metapher für den Liebesakt ‚und sie erkannten sich‘, die die sinnlich-erotische Erfüllung als Akt geistiger Bejahung deutet, die das Sinnliche mit dem Absoluten der Wahrheit verbindet, wird hier zu einer leitmotivischen Formel, die in ihrer szenischen Funktionalität das problematische Verhältnis Don Juans zur Liebe konzentriert faßt.²⁰⁹

Nachdem sich ihm die Liebe als bloßes Täuschungsmanöver mit austauschbaren Partnern erwiesen hat, verweigert er die Rolle des Bräutigams: „Ich kann nicht. Das ist alles, was ich sagen kann. Ich kann nicht schwören. Wie soll ich wissen, wen ich liebe? Nachdem ich weiß, was alles möglich ist – auch für sie, meine Braut, die mich erwartet hat, mich und keinen anderen, selig mit dem ersten besten, der zufällig ich selber war...“ (DJ: III,122). Er verlangt nach einer romantischen, einzigartigen Liebe – die Erkenntnis, dass er nicht einmal seinem eigenen Liebesschwur trauen kann, erschüttert ihn zutiefst. Er wendet sich von der Liebe ab, bleibt in diesem Entschluss aber unverstanden: seine Eheverweigerung, die einem Bedürfnis nach Wahrheit und Einzigartigkeit der Liebe entspringt, wird von der Hochzeitsgesellschaft als frevlerische Lust an der Promiskuität aufgefasst. Mit seinem Ausruf: „Verführer!“ (DJ: III,120) benennt der Brautvater Don Gonzalo das Bildnis, das Don Juan fortan anhaften wird.

Gerade dadurch, dass er sich gegen die Rolle, die ihm von außen aufgezwungen wird, wehrt, spielt er sie genau so, wie es von ihm erwartet wird. Durch seine Versuche, dem Bildnis zu entinnen, nimmt dieses immer konkretere Formen an. Seine Motivation zur Verweigerung der Heirat wird durch das fixe Bildnis des Verführers pervertiert. Die Bewohner von Sevilla verhalten sich zu ihm gemäß dieses Bildnisses und drängen ihn immer weiter in die Rolle des Casanovas – die Frauen verführen ihn, die Männer fordern ihn zum Duell. So beginnt Don Juan ein bewusstes Rollenspiel, indem er den frevlerischen Verführer bis zur Perfektion spielt, sich selbst jedoch nie damit identifiziert.

Indem er der Außenwelt etwas vorspielt, dem sein Ich in keiner Weise entspricht, steht er ihr allein und beziehungslos gegenüber. Er glaubt, der langweiligen Wiederholung zu entgehen, indem er mit dem ihm Möglichen spielt, ohne sich je festzulegen. Da er aber den Bereich des Wirklichen, Verantwortung, Festlegung, den Bezug zum Du, völlig außer Acht lässt, kann er nicht zu sich selbst finden.

Durch die Inszenierung seiner eigenen Höllenfahrt entledigt er sich dem

²⁰⁹ Gnüg 1976, S. 222.

Bildnis des Verführers, um sich ganz der Geometrie widmen zu können. Er arrangiert ein Abkommen mit der Kirche, das ihm ein ruhiges Leben im Kloster, und der Kirche die Legende des Frevlers, der zur Hölle fährt, sichern soll. Der vermeintliche Bischof stellt sich jedoch als betrogener Ehemann heraus, der sein Schauspiel entlarven will. Dennoch geht Don Juans Versuch auf: trotz Lopez' Versuch, die Höllenfahrt als inszeniertes Theater zu entlarven, ist das Publikum so sehr dem Leben in einer Scheinwelt verfallen, dass es nur sieht, was es sehen will. Don Juan ist frei.

Mit der Rolle des Verführers verwechselt er sich nie, weil er den „festen Punkt“ in der Geometrie hat, nach dem Stiller sich sehnt. Indem Don Juan aus seiner Verführer-Rolle ausbricht, hofft er, dem fortdauernden Selbstverlust, den er der Rolle zuschreibt, der jedoch in Wahrheit in seiner Beziehungslosigkeit von den Mitmenschen und der eigenen Geschichte besteht, zu entgehen, indem er sich der Geometrie widmet.

Auch nach seinem Ausbruch aus der Rolle des Weiberhelden schafft er es nicht, zur Selbstkonsolidierung zu gelangen, weil sich die Rollenhaftigkeit lediglich verschoben hat; der Rollenzwang wird nun nicht mehr von außen an ihn herangetragen, sondern liegt in ihm selbst in der Erwartung begründet, das einseitige und solipsistische Dasein eines Geometers könne ihn zur Selbstfindung führen.

Die Geometrie gibt ihm die klare Berechenbarkeit, nach der er sich sehnt und wird ihm so zum Lebensprinzip. Sie steht im Gegensatz zur trügerischen Scheinwelt Sevillas sowie der launischen Unsicherheit und Verwechselbarkeit alles Sinnlich-Erotischen, die er ablehnt. Er begreift nicht, dass sein Bildnis von der Allmacht des reinen Geistes der Geometrie nicht stimmen kann. Seine Berechnung von Welt und Menschen als berechenbares Konstrukt und sein Selbstbild als absolutes Ich, das kein Du braucht, kann nicht aufgehen. Wie Walter Faber lässt auch er die Veränderbarkeit und Fülle des Lebens, das nicht Berechenbare des Menschlichen, im Mitmenschen wie in sich selbst, außer Acht.

„Beide Daseinsformen (Verführer und Geometer) entlarven sich als Rollenspiele, die Don Juan in Distanz zur Wirklichkeit halten.“²¹⁰ Er gelangt nicht zur Selbstverwirklichung in der realen Welt, weil er sich von dieser vollkommen ausschließt. Zunächst tut er dies durch sein bewusstes Rollenspiel, durch das er sich von vornherein eine auf Wahrheit basierende Beziehung zu anderen Menschen verwehrt. Zudem bleibt er durch die Rolle immer im Spiel verhaftet und kommt nie zur ver-

²¹⁰ Winter 1995, S. 77.

wirklichenden Festlegung und damit zu einem echten Weltbezug. Nachdem er sich seiner Rolle entledigt hat, manifestiert sich sein Rückzug aus der Welt auch äußerlich in der irrealen Welt des kreisrunden Gartens von Ronda, abgetrennt von Wirklichkeit, Verantwortung, Leben und Geschichte. Miranda ist die einzige Figur im Stück, die fähig ist, den Menschen hinter Don Juans Bildnis zu erkennen:

Du hast immer bloß dich selbst geliebt und nie dich selbst gefunden.
 Drum hassest du uns. Du hast uns stets als Weib genommen, nie als Frau.
 Als Episode. Jede von uns. Aber die Episode hat dein ganzes Leben verschlungen.
 Warum glaubst du nicht an eine Frau, Juan, ein einziges Mal?
 Es ist der einzige Weg, Juan, zu deiner Geometrie. (DJ: III,145).

Damit benennt sie treffend das zugrunde liegende Selbstfindungsproblem.

Lüthi bezeichnet Ronda als „[...] schlüssigen Ausdruck seiner selbstverliebten, in sich verschlossenen Egomane.“²¹¹ Dies ist sicher richtig, er übersieht jedoch in seiner Analyse, dass dies nicht den Endpunkt der Komödie darstellt. Don Juan erzürnt sich zwar mehr denn je gegen die Schöpfung: „[...] die uns gespalten hat in Mann und Weib [...] Welche Ungeheuerlichkeit, daß der Mensch allein nicht das Ganze ist! Und je größer seine Sehnsucht ist, ein Ganzes zu sein, um so verfluchter steht er da, bis zum Verbluten ausgesetzt dem andern Geschlecht.“ (DJ: III,164). In seinen Worten schwingt jedoch die Akzeptanz einer Gemeinschaft von Mann und Frau mit; er erkennt trotz unverändert vehementem Protest die Notwendigkeit der Partnerschaft zur Selbstfindung an. So muss er im Gespräch mit Pater Diego zugeben, dass Miranda ihm allmählich unersetzlich wird:

BISCHOF Sie lieben sie.
 DON JUAN Das kommt noch dazu. Wenn sie eine Woche drüben in Sevilla weilt, um sich die Haare färben zu lassen, ich will nicht sagen, daß ich sie vermisse –
 BISCHOF Aber sie vermissen sie.
 DON JUAN Ja. (DJ: III,164).

Der letzte Akt gipfelt in der komischen Pointe der demaskierten Don Juan-Legende: Don Juan, der als Mythos kinderlos bleibt, wird am Ende der Komödie von seiner Ehefrau Miranda darüber informiert, er werde Vater. Max Frisch selbst bemerkt dazu: „Don Juan ist kinderlos, meine ich, und wenn es 1003 Kinder gäbe! Er hat sie nicht, sowenig, wie er ein Du hat. Indem er Vater wird – indem er es annimmt, Vater zu sein –, ist er nicht mehr Don Juan. Das ist seine Kapitulation, seine erste Bewegung zur Reife.“ (*Nachträgliches zu Don Juan*: III,171).

²¹¹ Lüthi 1997, S. 24.

IV.3.2.3 *Homo faber*

Eine Entsprechung zu Don Juan findet sich in der Figur des Walter Faber: Beide fürchten die Launenhaftigkeit der (menschlichen) Natur und fliehen aus Angst vor Kontrollverlust in eine Welt der reinen Vernunft bzw. Wissenschaft, die sie in Distanz zu ihrer Lebenswelt bringt. Während Don Juan diese in der Geometrie findet, erhebt Walter Faber die Technik zu seinem Lebensprinzip. Seine Jugendliebe Hanna gab ihm den treffenden Namen *Homo faber*, der Mensch als Techniker, und tatsächlich ist für ihn Statistik und Mathematik nicht nur Beruf, sondern Lebens- und Glaubensprinzip geworden, eine allumfassende Art, die Welt zu begreifen. In seinem Bild von der Welt als technisiertes, durchschau- und berechenbares Konstrukt ist alles rational erklärbar, quantifizierbar und in Schablonen eingeordnet. „Technik statt Mystik!“ (HF: IV,77), in diesem Sinn ist er überzeugt von deren Herrschaft über die Welt: „Wir leben technisch, der Mensch als Beherrscher der Natur [...]“ (HF: IV,107). Er ist der festen Überzeugung, die Maschine sei der ‚bessere Mensch‘, denn

[d]ie Maschine erlebt nichts, sie hat keine Angst und keine Hoffnung, die nur stören, keine Wünsche in bezug auf das Ergebnis, sie arbeitet nach der reinen Logik der Wahrscheinlichkeit, darum behaupte ich: Der Roboter erkennt genauer als der Mensch, er weiß mehr von der Zukunft als wir, denn er errechnet sie, er spekuliert nicht und träumt nicht [...]“ (HF: IV,75).

Diesem Weltbild entsprechend konstruiert Faber auch sein Bild von sich selbst.²¹² Frisch beschreibt seine Figur mit den Worten:

Dieser Mann lebt an sich vorbei, weil er einem allgemein angebotenen Image nachläuft, das [sic!] von ‚Technik‘. Im Grunde ist der ‚Homo faber‘, dieser Mann, nicht ein Techniker, sondern er ist ein veränderter Mensch, der von sich selbst ein Bildnis gemacht hat, der sich ein Bildnis hat machen lassen, das ihn verhindert, zu sich selber zu kommen.“²¹³

Sein einseitiges Selbstbild, das jede Form von Gefühl und Natürlichkeit abspaltet und als solipsistische Lebensform kein Du kennt, führt ihn in die vollkommene Beziehungslosigkeit und Entfremdung von sich selbst, seinen Mitmenschen, der Natur und dem Leben. Im Grunde versucht er sich der Maschine anzugleichen.

Der stets auf Sachlichkeit bedachte Faber erklärt, er mache sich nichts aus

²¹² Da keine äußere Fixierung durch die Gesellschaft bzw. einzelne Mitmenschen sichtbar wird, kann von einer Selbstfixierung in das Bildnis gesprochen werden, zu deren Aufrechterhaltung er alle psychische Kraft aufwendet.

²¹³ Ossowski 1975, S. 121.

Träumen oder Phantasie, allein sein sei „der einzigmögliche Zustand“ (HF: IV,92) für ihn und Gefühle seien lediglich „Ermüdungserscheinungen“ (HF: IV,92).

Im Gegensatz zur Maschine sei der menschliche Körper als Konstruktion zwar möglich, sein Material aber verfehlt, weil vergänglich. In diesem lebensfremden Gedanken zeigt sich die Entfremdung von jeglicher Zeitlichkeit: Er betrachtet Zeit als technisch manipulierbares Element und spricht von „Uhren, die imstande wären, die Zeit rückwärts laufen zu lassen –“ (HF: IV,155). Hanna wirft ihm vor, er habe: „[...] kein Verhältnis zur Zeit, weil kein Verhältnis zum Tod. Leben sei Gestalt in der Zeit [...] ich [Faber, d. Verf.] habe mich so verhalten, als gebe es kein Alter, daher widernatürlich.“ (HF: IV,170). Ein fehlendes Verhältnis zur Zeit impliziert die Negation des Todes und diese wiederum das Fehlen eines Ich-Bezugs zur Welt.²¹⁴

Die Analyse Fabers erinnert an ein Gespräch zwischen Stiller und seinem Staatsanwalt über die Diskrepanz von intellektueller und emotionaler Entwicklung:

Unser Bewußtsein hat sich im Laufe einiger Jahrhunderte sehr verändert, unser Gefühlsleben sehr viel weniger. Daher eine Diskrepanz zwischen unserem intellektuellen und unserem emotionellen Niveau. Die meisten von uns haben [...] Gefühle, die sie von ihrem intellektuellen Niveau aus nicht wahrhaben wollen. [...] wir töten unsere primitiven und also unwürdigen Gefühle ab, soweit als möglich, auf die Gefahr hin, dass dadurch das Gefühlsleben überhaupt abgetötet wird. [...] Sarkasmus allem Gefühl gegenüber ist das klassische Symptom dafür... (ST: III,668f.)

Anhand des intellektuellen Fortschritts macht der Mensch sich die Welt mehr und mehr nutz- und beherrschbar, dabei bleibt jedoch seine emotionale Intelligenz zurück, vielmehr verliert er seine Fähigkeit, die eigenen Gefühle als Teil des Lebens anzusehen und mit ihnen sowie emotionalen Widrigkeiten umzugehen. Rolfs Beschreibung trifft Fabers Verhalten sehr genau: Er sieht sich selbst als Mann, der dank der eigenen Vernunftleistung mit allen Tatsachen fertig wird, der keinen anderen Menschen braucht, niemals von Emotionen überwältigt wird und physisch und psychisch „funktioniert“, wie eine Maschine. Das Symptom des „Sarkasmus allem Gefühl gegenüber“ ist bei ihm stark ausgeprägt.

Weil er zu sich selbst keinen authentischen, sicheren Bezug hat, im Grunde also unter einer starken Identitätsdiffusion leidet, braucht er eine klare Ordnung in allem Äußerlichen, um innere Angstgefühle zu mindern. So muss er sich vor allem schüt-

²¹⁴ Vgl. Kap. II.5.3.

zen, was sich seiner Kontrolle entzieht und sein Bild von der erklär- und berechenbaren Welt in Frage stellt. Dementsprechend negiert er das für ihn bedrohliche Unvorhersehbare, Irrationale des Lebens: „Ich glaube nicht an Fügung und Schicksal, als Techniker bin ich gewohnt mit Formeln der Wahrscheinlichkeit zu rechnen. Wieso Fügung?“ (HF: IV,22).

Da er die Welt stets durch den Filter seines technisierten Bildnisses sieht, ist ihm jede Fähigkeit zu unmittelbarem Erleben abhanden gekommen:

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 der Wüste von Tamaulipas – klarer als je, mag sein, aber eine errechenbare Masse, die um unseren Planeten kreist, eine Sache der Gravitation, interessant, aber wieso ein Erlebnis? (HF: IV,24).

Diese Einstellung zeigt sich auch an den zahlreichen Stellen im Werk, in denen er auf jedes Erlebnis und jede Situation lediglich mit einem abgeklärten „wie üblich“ (HF: IV,7) reagiert. Er schützt sich vor jeglichem Erstaunen vor der Welt, indem er jedes Erlebnis durch den Filter des Üblichen betrachtet, so wie er sich mit Hilfe seiner Filmkamera vor jeglichem unmittelbarem Erleben und eigenen Emotionen schützt. Mit Hilfe der Kamera hat er einen Weg der technischen Absorption eigener Emotionen gefunden, Eindrücke, die ihn emotional bedrohen, beispielsweise die verwesende Leiche seines Freundes Joachim, werden durch das Filmen abgetötet. Indem das Objektiv der Kamera stets zwischen ihm und der Welt steht, ist er blind für die äußere Schönheit des Lebens sowie die innere Welt der menschlichen Emotionen.

Solange er als ‚Homo faber‘ vollkommen rational funktioniert, genügt es, sich durch Gleichgültigkeit vor der Bedrohung abzuschirmen. Dies wird in seiner Art der Naturbetrachtung deutlich, die über eine wissenschaftlich anmutende Analyse nicht hinaus geht: er beschreibt sie genau, aber rein sachlich und ohne jegliche Begeisterungsfähigkeit. Mit Beginn der Entwicklung eines plötzlich unsicher werdenden Weltbildes tritt an die Stelle der Affektlosigkeit aber eine deutliche Reaktion der Angst: Die Natur der überwältigenden und nicht beherrschbaren Urwaldvegetation wird feindlich, das Natürliche muss ihm widerwärtig erscheinen. Er verspürt ein großes Unbehagen vor der Natürlichkeit seines eigenen Körpers, sobald er schwitzt oder unrasiert ist. Die Natur des Dschungels mit seinem unkontrollierten Wachstums- und Verwesungsprozess eckelt ihn: „[...] Molche, nichts als schwarze Köpfe mit zucken-

den Schwänzchen wie ein Gewimmel von Spermatozoen, genau so – grauenhaft.“ (HF: IV,68).

Faber presst alles, was er sieht und erlebt, in stereotype Muster, die seine Welt ordnen. Dies impliziert auch eine strenge Ausrichtung nach Geschlechterrollenklischees: Seinen Beruf als Techniker beschreibt er als männlichen Beruf, „wenn nicht de[n] einzigmännliche[n] überhaupt;“ (HF: IV,77) und auch sein Lebensentwurf passt in sein Klischee vom sachlichen, rationalen, über Gefühlen und Phantasien stehenden Mann, der „[...] mit den Tatsachen fertig wird [...]“ (HF: IV,77). Mannsein ist für ihn denkbar nur als Fach-Mann, sein Leben ist nach dem rein patriarchalischen Prinzip ausgerichtet.

Die weibliche Entsprechung dazu findet sich in der Figur seiner Jugendliebe Hanna, die ihr Leben nach dem matriarchalischen Prinzip ausrichtet. Begründet wird dies durch ein für sie traumatisches Kindheitserlebnis: Die Feststellung, dass ihr Bruder sie ohne Weiteres auf den Rücken werfen kann.

Sie war dermaßen empört über den lieben Gott, weil er die Jungens einfach kräftiger gemacht hat, sie fand ihn unfair [...] Hanna beschloß, gescheiter zu sein als alle Jungens von München-Schwabing, und gründete einen geheimen Mädchenklub, um Jehova abzuschaffen. Jedenfalls kam nur ein Himmel in Frage, wo es auch Göttinnen gibt. [Hervorh. im Orig.] (HF: IV,183.).

Hanna scheint auch als Erwachsene einen ständigen Kampf gegen Männer zu führen. Sie lebt, parallel zu Fabers übertrieben männlichem Prinzip, nach einem Entwurf, der die Gleichberechtigung ebenso ausschließt wie Fabers Herrschaftsprinzip des Mannes. So scheint sie ihr Leben lang bemüht, den Mann in irgendeinem Bereich zu übertreffen. In ihrer Mutterschaft findet sie einen solchen Bereich, aus dem sie den Mann vollkommen auszuschließen vermag. In diesem Sinne ist zu verstehen, dass

Hanna meint, unser Kind [Elisabeth, d. Verf.] wäre nie zur Welt gekommen, wenn wir uns damals nicht getrennt hätten. Davon ist Hanna überzeugt. [...] sie hatte sich ein [sic!] Kind gewünscht, die Sache hatte sie überfallen, und erst als ich [Faber, d. Verf.] verschwunden war, entdeckte sie, daß sie ein Kind wünschte (sagt Hanna) ohne Vater, nicht unser Kind, sondern ihr Kind. [Hervorh. im Orig.] (HF: IV,200f.).

Ein Kind ohne Vater beinhaltet für Hanna einerseits die Möglichkeit, dem Mann überlegen zu sein, indem sie ihm durch ihre Mutterschaft etwas voraus hat, das er nie zu erreichen vermag. Andererseits kann sie so ihre Tochter allein nach ihren Vorstel-

lungen erziehen, sie die Welt mit ihren, Hannas, Augen sehen zu lassen.²¹⁵ So ist Elisabeth „[...] *ein vaterloses, einfach ihr Kind, ihr eigenes, ein Kind, das keinen Mann etwas angeht* [...]“ [Hervorh. im Orig.] (HF: IV,201).

Sowohl Hanna als auch Faber leben mit dem stereotypen Klischee der absoluten Trennung von männlichem und weiblichem Prinzip. Fabers Stereotyp von der Frau und allem, was weiblich ist, steht in krassem Gegensatz zu allem, was er zu verkörpern glaubt und so passt die, eigentlich anders gemeinte, Bemerkung seines Reisedpartners Marcel voll und ganz in sein Bild: „Tu sais que la mort est femme! [...] et que la terre est femme!“ (HF: IV,69). Das ihm Furcht einflößende unberechenbare Element in der Natur findet sich auch im Wesen der Frau, wie er sie sieht, wieder, und ist ihm auch hier unerträglich. So beschreibt er anhand seiner Freundin Yvy die Frau im Allgemeinen anhand des Symbol eines alles um- und verschlingenden Pflanzenwerks: „Yvy heißt Efeu, und so heißen für mich eigentlich alle Frauen.“ (HF: IV,91). „Alle Frauen“ (HF: IV,142) sind für ihn „hysterisch“ (HF: IV,47), haben einen „Hang zum Aberglauben“ (HF: IV,142) und „Mystischen“ (HF: IV,47), und wollen in ihrer unumgänglichen Neigung zum Unglücklichwerden (HF:IV,92) permanent über Gefühle sprechen (HF: IV,30). Sein nach Geschlechterrollenklischees ausgerichtetes Bildnis von der Frau ist jedoch, ähnlich seiner Reaktion auf alles Natürliche, in Wahrheit reiner Selbstschutz: In Schablonen gepresst erscheint die Frau durchschaubarer und durch die Tatsache, dass diese Schablonen allem entsprechen, was er selbst ablehnt, besteht für ihn nicht die Notwendigkeit, sich näher damit zu befassen – so bannt er die Bedrohung, die er durch die Frau empfindet. Frauen, die ihm rätselhaft sind, vor allem Ivy, bezeichnet er schlicht als „komisch“ (HF: IV,61/65) und entgeht so dem Anspruch, Verständnis aufzubringen, indem er sie in die Kategorie des Anderen und Fremden einstuft, die von seiner eigenen Norm, die einzige, die für ihn Geltung hat, abweicht. Wenn Frauen nicht vernünftig und rational handeln, dann ist Faber überfordert und so nimmt er sein Unverständnis Ivy gegenüber als unabänderliche Tatsache hin: „Ein lieber Kerl! dachte ich, obschon ich Ivy nie verstanden habe;“ (HF: IV,68).

Die Konsequenz daraus ist vollkommene Beziehungslosigkeit und innere Isolation: „Menschen sind eine Anstrengung für mich [...].“ (HF: IV,92). Die Unfähigkeit, sich auf andere einzulassen, führt zur Entfremdung von der Mitwelt. Seine solipsistische Selbstbezogenheit lässt keine Beziehung zu anderen Menschen zu, selbst

²¹⁵ So wie Hanna den blinden Armin, den „[...] *einzig[e]n Mann, dem sie vertraute* [...]“ [Hervorh. im Orig.] (HF: IV,183) durch ihre Welt führen und ihm beschreiben kann, wie sie die Welt sieht.

die Frau ist nur Episode, eine Verbindung erfährt er nicht einmal im geschlechtlichen Akt, selbst in der Umarmung mit Yvy bleibt er allein.

Seine Blindheit für alle Lebendigkeit des Lebens wird durch das Motiv des die Hand vor die Augen Haltens und nicht sehen Wollens symbolisiert. Bereits auf der ersten Seite kommt er „[...] sich wie ein Blinder vor“ (HF: IV,7). An dieser Stelle erwähnt er sein eigenes Gefühl salopp und eher nebenbei. Doch dieses Motiv zieht sich durch den Roman, bis Faber nach Sabeths Tod seine innere Blindheit selbst wirklich zu erkennen vermag²¹⁶: „Warum nicht diese zwei Gabeln nehmen, sie aufrichten in meinen Fäusten und mein Gesicht fallen lassen, um die Augen loszuwerden?“ (HF: IV,192).²¹⁷ Fabers selbst geschaffenes Bildnis von der Berechenbarkeit des Lebens macht ihn blind für das Offensichtliche, das sich im Handlungsverlauf immer deutlicher herauskristallisiert: dass das Mädchen Sabeth, das er auf seiner Schiffsreise kennen lernt, um mit ihr daraufhin weiterzureisen und schließlich eine Liebelei zu beginnen, seine Tochter ist. Auch als bereits alle Fakten dafür sprechen, verschließt er die Augen vor der Realität: „Dabei dachte ich nicht einen Augenblick daran, daß Sabeth sogar mein eigenes Kind sein könnte. Es lag im Bereich des Möglichen, theoretisch, aber ich dachte nicht daran. Genauer gesagt, ich glaubte es nicht.“ (HF: IV,118). Das Unwahrscheinliche passt nicht in sein starres Bild einer kalkulierbaren Welt und so rechnet er sich das Unberechenbare, statistisch Unmögliche so lange zusammen, bis es wieder in sein Bild passt: „Ich rechnete im stillen [...] pausenlos, bis die Rechnung aufging, wie ich sie wollte: Sie konnte nur das Kind von Joachim sein!“ (HF: IV,121). Wäre er offener gegenüber dem Leben sowie seinen Ahnungen, die er durch ihre Nähe zum emotionalen und unerklärlichen Bereich kaum zu spüren vermag, hätte er die Katastrophe verhindern können. Stattdessen steuert er, blind durch sein Welt- und Selbstbildnis, geradewegs darauf zu, bis es ihm schließlich zum inzestuösen Verhängnis wird. Zu spät erkennt er, dass er sein Leben verfehlt hat, indem er weder zu sich selbst noch zu seinen Mitmenschen und der Welt in wirklicher Verbindung stand.

Dem Leser dagegen wird die Fragwürdigkeit seines Selbstentwurfs bereits daran deutlich, dass er seinen selbst erklärten Rationalismus gar nicht durchhält, weil die

²¹⁶ Sein Weg aus der inneren Verstellung zur Selbstreflexion wird in Kapitel VI.2 untersucht.

²¹⁷ Zur Anspielung auf Ödipus und das Blendungsmotiv siehe Meurer 1997, S. 25, zur Verarbeitung zahlreicher weiterer Mythen siehe u.a. Kranzbühler (1985) und Blair (1983).

abgespaltenen und verdrängten Teile seines Selbst immer wieder zu ihm durchdringen: Ständig verhält er sich irrational, ohne eine Erklärung dafür zu haben; dies geschieht beachtenswerter Weise einem Mann, der rein rational zu denken vorgibt und postuliert, sich niemals von Stimmungen leiten zu lassen, der in einer Welt lebt, in der alles durchschau- und erklärbar ist. Sätze wie: „Warum ich es nicht tat, weiß ich selbst nicht“ (HF: IV,35) oder „Ich verstand mich selbst nicht.“ (HF: IV,43) dekurrieren sein Verhalten als bloße Rollenhaftigkeit. Sein rein männlich-technisches Gehabe stellt sich als Rolle heraus, die dadurch, dass sie die einzige Rolle in seinem Verhaltensrepertoire ist, zum Selbstverlust führt. Frisch selbst weist darauf hin: „Wir sehen, wie er sich interpretiert. Wir sehen im Vergleich zu seinen Handlungen, daß er sich falsch interpretiert.“²¹⁸

Gleichermaßen zeigt sein Verhalten die durch seine Verdrängungsmechanismen hervorgerufene Unfähigkeit, seine Emotionen differenziert wahrzunehmen. Er ist lediglich fähig, die Resultate seines Denkens und Fühlens, nicht aber die dazu führenden Motivationen zu erfassen. Dass sein planmäßiges Leben ohne jegliche Spontaneität und die selbst gewählte Rolle des verlässlichen Rationalisten, der allein für seine Arbeit als Techniker lebt, ihm bereits zu Beginn des Romans in ihrer Alleinstellung nicht entspricht, ahnt der Leser schnell. Unreflektiert über seine wahren Motive versucht Faber, aus seinem Leben respektive seiner Rolle zu fliehen, ohne sich dies einzugestehen: Bei der Zwischenlandung in Houston versteckt er sich auf dem Flughafen, in der Hoffnung, seinen Flug zu verpassen. Nachdem dies nicht gelingt, entscheidet er, der selbst erklärt, noch niemals zu spät zu einem Arbeitstreffen erschienen zu sein, spontan, seine Dienstreise zu unterbrechen, um seinen ehemaligen Freund Joachim in Guatemala zu besuchen. Im Ganzen lässt sich eine deutliche Diskrepanz zwischen dem Bildnis, dem Faber naheifert und seinem tatsächlichen Verhalten feststellen: „statt als Organisator zu leben, gleitet er von einer Konstellation in die andere ohne eigenes Handeln. Statt mit den Tatsachen fertig zu werden, wird er von ihnen überholt; statt Lösungen zu finden, verursacht er unlösbare Konflikte.“²¹⁹

Damit beginnt ein Entwicklungsprozess, an dessen Ende Faber kurz vor seinem Tod seine Bildnisse von sich selbst und der Welt widerlegt sieht, sich aus seiner Rollenhaftigkeit zu befreien vermag und sein Leben radikal ändert.

²¹⁸ Schmitz 1984, S. 17.

²¹⁹ Kaiser 1959, S. 206.

Der Roman erscheint als zweiteiliger, tagebuchartiger Bericht, der eine Rückschau auf die vergangenen Ereignisse liefert; es handelt sich um einen Rechenschaftsbericht, der Stück für Stück die starre Bildnishaftigkeit Fabers enthüllt und gleichsam einen Bewusstwerdungsprozess im Schreiber selbst auslöst, der sich aus der selbst gewählten Rolle des Technikers befreit und zu sich selbst findet.²²⁰

Sichtbar wird seine innere Veränderung in der Begegnung mit Sabeth, die ihm seine Rolle schlichtweg nicht glaubt und hinter die Fassade blickt: „Sabeth fand, ich untertreibe immer, beziehungsweise ich verstelle mich.“ (HF: IV,109). Mit ihr findet der Eintritt in ein Zwischenstadium in Fabers Entwicklung statt:

Sein erklärter Wunsch nach Alleinsein weicht der intensiven Bemühung um Sabeth, Faber ist derjenige, der das vermeintlich zufällige Wiedersehen in Paris initiiert, damit die Fortführung der Reise möglich macht und schließlich an „[...] Heirat wie noch nie –“ (HF: IV,108) denkt. Seine von ihm proklamierte Emotionslosigkeit wird angesichts seiner Eifersucht auf den um Sabeth werbenden Grafiker an Bord des Schiffes als rollenhaft aufgedeckt. In allen Bereichen beginnt seine Fassade zu bröckeln, er vermag es nicht mehr, seine Rolle durchzuhalten, seine Bildnisse von Leben, Welt und Selbst werden angesichts des Erlebens von Unmittelbarkeit und Lebensfülle mit Sabeth immer dünner.

Der reine Rationalist beginnt, sein Selbstbild in Frage zu stellen, ohne es zu diesem Zeitpunkt schon zuzugeben. Noch versucht er, die Fassade vor sich selbst und anderen aufrecht zu erhalten. Erst mit Sabeths Tod und der gemeinsamen Trauer mit Hanna um das Kind, bricht seine Verkapselung vollends auf und sein Selbst- und Weltbild in sich zusammen. Langsam begreift er die Zusammenhänge, die zur Katastrophe geführt haben und wird gezwungen, sich seinen eigenen Anteil daran einzugestehen, den er mit Hannas Hilfe als Verharren im falschen, weil einseitigen Selbstbild und der daraus entstehenden Konsequenz der Blindheit gegenüber den unwahrscheinlichen Tatsachen erkennt.

Sein ursprünglicher Ekel vor der Natur weicht durch Sabeth einer zunächst freundlichen Haltung, so z.B. stimmt er der Übernachtung in der Natur unter einem Feigenbaum zu. Nach ihrem Tod wandelt sie sich zur Sehnsucht nach echter Naturbegegnung: „Wunsch, Heu zu riechen! [...] Wunsch, auf der Erde zu gehen [...] und das Wasser hören, vermutlich ein Tosen, Wasser trinken –“ (HF: IV,195). Dem Begehren nach unmittelbarer Naturerfahrung entspricht sein bewusster Entschluss, nicht

²²⁰ Der Prozess der Selbstreflexion durch Schreiben wird in Kapitel VI.2 eingehender betrachtet.

mehr zu filmen, nun genießt er es, einfach zu staunen: „Meine Wollust, zu schauen -“ (HF: IV,178). Die in ihm wachsende sinnliche Wahrnehmung der Welt weicht seine Entfremdung von ihr auf: Durch seine neu entdeckte Ehrfurcht vor der Natur findet er aus seiner Manie heraus, die Welt mit Hilfe der Technik zu beherrschen. Damit findet er ein Verhältnis zu Zeitlichkeit und Tod. Sein Wandel wird deutlich, wenn er sich über den amerikanischen Lebensentwurf echauffert:

[...] die Welt als amerikanisiertes Vakuum, wo sie hinkommen, alles wird Highway, die Welt als Plakat-Wand zu beiden Seiten [...] ihre falsche Jugendlichkeit, ihre Weiber, die nicht zugeben können, daß sie älter werden, ihre Kosmetik noch an der Leiche, überhaupt ihr pornographisches Verhältnis zum Tod [...] (HF: IV,176f.).

Faber, dem Frauen immer lästig waren, bemüht sich zunächst um Sabeths Gegenwart und schließlich sogar darum, Hanna zu verstehen: Immer wieder fragt er sich, warum diese ihn in der gemeinsamen Jugendzeit nicht heiraten wollte. Damit macht er sich auf den Weg in seine Vergangenheit, der als wichtiger Faktor für seine Entwicklung zu werten ist, da seine Verdrängungen, denen er jetzt bereit ist, sich zu stellen, hier ihren Anfang nehmen.

Er beginnt, zumindest den Versuch zu einem tieferen Verständnis Hannas zu machen. Steht er zu Beginn ihren Ausführungen über Emanzipation und dem Umstand, dass sie ihr Leben als „verpfuscht“ (HF: IV,139) begreift, noch verständnislos gegenüber und ist sein Bericht noch gespickt mit Aussagen wie „Manchmal verstand ich sie nicht.“ (HF: IV,133) wird er ihr langsam zugewandter und beginnt, einen Bezug aufzubauen, indem er sich klarmacht, dass sein Bild von ihr verstellt war: „[...] *Hanna, die meine Hand küßt, dann kenne ich sie gar nicht.*“ [Hervorh. im Orig.] (HF: IV,203). Er fragt sich, wie Hanna nach Sabeths Tod seine Anwesenheit noch ertragen kann, obwohl er den Inzest mit ihrer Tochter vollzogen hat. Bis zu seinem Tod bleibt sie ihm zwar fremd: „*Ein einziges Mal habe ich Hanna verstanden, als sie mit beiden Fäusten in mein Gesicht schlug, damals am Totenbett. Seither verstehe ich sie nicht mehr.*“ [Hervorh. im Orig.] (HF: IV,193), aber auch wenn es nie zu einem wirklichen Verständnis Hanna gegenüber kommt, verändert sich seine Einstellung zu ihr und zum Alleinsein, das einst der einzig mögliche Zustand für ihn war. Kurz vor seinem Tod schreibt er: „*Aber ich bin nicht allein, Hanna ist mein Freund, und ich bin nicht allein.*“ [Hervorh. im Orig.] (HF: IV,198).

Er begreift die Notwendigkeit der intersubjektiven Beziehungen und hat begonnen, echten Kontakt zu seinen Mitmenschen aufzubauen. Bevor es jedoch zur

Verwirklichung einer Beziehung im dialektischen Sinn kommt, stirbt er. Auch sein Weltbezug hat sich verändert: Er muss die Technikmanie nicht mehr schützend zwischen sich und die Welt stellen, sondern kann die Natur jetzt unmittelbar und angstfrei genießen. Auch sein Verhältnis zur eigenen Geschichtlichkeit und dem Tod ändert sich ganz am Ende seiner Entwicklung, indem er seine Vergängnis annimmt.

Durch die Aufhebung seiner verstellten Fremdbezüge gelingt es ihm, auch sich selbst näher zu kommen und einen Bezug zu seinen bisher verdrängten Seiten wie der eigenen Emotionalität zu finden und sie in sein Wesen zu integrieren.

Seine Verfügung für den Todesfall verdeutlicht die Einsicht in ein verfehltes Leben, den Abschied vom technisierten Weltbild und den Versuch, die eigene Identität im Elementaren, der unmittelbaren Daseinsfreude im Bewusstsein über die eigene Vergänglichkeit zu finden:

[...] alle Zeugnisse von mir wie Berichte, Briefe, Ringheftchen, sollen vernichtet werden, es stimmt nichts. 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 über Ginster, Asphalt und Meer, standhalten der Zeit, beziehungsweise Ewigkeit im Augenblick. Ewig sein: gewesen sein. [Hervorh. im Orig.] (HF:IV,199).

IV.3.3 Die Flucht in die Rolle

Während zuvor falsche, von den Protagonisten verinnerlichte Selbstbilder und ihre Folgen für die Figuren analysiert wurden, geht es nun um die Flucht in ein falsches Bildnis, das weniger von den Helden verinnerlicht wird, sondern in erster Linie nach außen, als schützende Maske wirken soll. Gleichzeitig zeigt es den Versuch, mit der Umwelt in echten Kontakt zu treten und sich in dem Bedürfnis mitzuteilen, von den Mitmenschen anders als bisher wahrgenommen zu werden. Die Protagonisten identifizieren sich nicht gänzlich mit diesem Bildnis respektive ihrer Rolle und vermögen es, zumindest partiell in Distanz zur Rolle zu treten. Dennoch sind die Figuren vom bewussten Rollenspiel aus Spaß am Spiel, wie es im darauffolgenden Kapitel thematisiert wird, noch weit entfernt. Der Auslöser der Flucht in selbst geschaffene Rollen ist in den folgenden Fällen Not und das substantielle Bedürfnis, fixierten Bildnissen der Außenwelt zu entgehen.

IV.3.3.1 Die große Wut des Philip Hotz

In *Die große Wut des Philip Hotz* konzipiert Frisch den Versuch des Protagonisten, aus Bildnis und Rolle auszubrechen, als Komödie. Der intellektuelle Philip Hotz ist ein unsicherer Charakter. Besonders in Bezug auf seine Frau Dorli zweifelt er, ob sie ihn in seiner Männlichkeit ernst nimmt und respektiert, was wiederum mit seinem Bild von der eigenen Unmännlichkeit korrespondiert. Um sich dessen zu versichern, kündigt er bereits seit Jahren an, er werde sie verlassen, untergräbt jedoch seine eigene Glaubwürdigkeit immer wieder, indem er sein Vorhaben nie verwirklicht und in der Regel nicht einmal die Wohnung verlässt, bevor er zu ihr ‚zurückkehrt‘. Der intellektuelle Mann ist sich durchaus bewusst, dass er mit seinem Verhalten das Gegenteil dessen bewirkt, was er zu erreichen hofft: Respekt und Glaubwürdigkeit. Zu Beginn des Theaterstücks ist er daher fest entschlossen, Dorli endlich zu verlassen und sich der Fremdenlegion anzuschließen, nur um aus dem Teufelskreis und damit aus dem Bildnis des schwachen, unentschlossenen und vergeistigten Mannes auszubrechen.

Die Komik des Stücks ergibt sich daraus, dass von Beginn an deutlich ist, dass Hotz in der Rolle eines unabhängigen, entschlossenen und tatkräftigen Mann respektiert werden möchte, diese jedoch nicht seinem Wesen entspricht, so dass sowohl Zuschauer als auch die Figuren selbst seine Rollenhaftigkeit von Beginn an durchschauen und er der Lächerlichkeit anheim fällt. Frisch charakterisiert Hotz und seine Tat folgendermaßen: „[...] der Intellektuelle – der arme Mann, der nicht tut, was er redet, und der daran leidet, daß ihm seine Tatunfähigkeit stets bewußt ist, und der schließlich, bloß damit die Welt (seine Frau) ihn ernstnehme, etwas Läppisches tut im vollen Bewußtsein, daß es läppisch sein wird [...]“ (*Nachbemerkungen zu Biederermann und Hotz*: IV,458).

In der Tat wirkt jede seiner Aktionen lächerlich. So ist er z.B. selbst nicht fähig, die von ihm selbst proklamierte liberale Ehe-Anschauung zu leben, will dies jedoch weder sich selbst und auf keinen Fall anderen gegenüber eingestehen. Um den Schein aufrecht zu erhalten, gesteht er sogar einen Ehebruch, der gar nicht stattfand, nur um seine Eifersucht nicht eingestehen zu müssen.

Dorli hat sich an seine permanenten Drohungen, sie zu verlassen, gewöhnt und traut ihm, genauso wie der Zuschauer, nicht zu, dass er sie verlässt, doch genau das will Hotz ändern; er will endlich ernst genommen werden, seine Durchhalteparo-

le „Nur jetzt nicht die Wut verlieren!“ (PH: IV,425) zeigt seine Bemühung, die ihm eigene Unentschlossenheit zu unterdrücken. Dass seine Wut respektive sein Mut so groß nicht ist, wird schon dadurch klar, dass er plant, die Wohnungseinrichtung zu zerstören, bevor er Dorli verlässt, um seinem Vorhaben die nötige Ernsthaftigkeit zu verleihen. Die Zerstörungswut entspricht der Rolle, die er spielt, während die Tatsache, dass er dieselbe akribisch plant, seinen wahren Charakter deutlich macht. Eben in der pedantischen Planung dieser Tat liegt die die Rollenhaftigkeit entlarvende Ironie: Der intellektuell vergeistigte Hotz ist gar nicht fähig, unmittelbar emotional zu handeln. Statt in blinder Wut zu zerstören, beauftragt er Möbelpacker, ihm dabei zu helfen und nimmt dabei sogar noch Rücksicht auf seine Frau:

HOTZ [...] wir haben wenig Zeit, meine Herren, fangen Sie nur schon an! Zum Beispiel die Bilder. Sie nehmen ein Küchenmesser oder was sie grad finden, schneiden von links oben nach unten – so. [...] Was überlegen Sie?
 DER ALTE Kaputtmachen?
 HOTZ Ausgenommen was zum Haus gehört: Installationen, Kochherd und Derartiges, Radiatoren, Badewanne und Schalter und so weiter...
 Junger Mann, hier ist ein Aschenbecher!
 DER JUNGE Was soll damit geschehen?
 HOTZ Für die Asche.

Hotz' Rolle fungiert als Maske, sein wahres Ich ist dahinter jedoch stets deutlich sichtbar. Er versucht, sich durch die Rolle vor der eigenen Unglaubwürdigkeit, Verletzlichkeit und Unterlegenheit zu schützen, in Wahrheit fürchtet er jedoch nichts mehr als die Trennung von Dorli.

Dennoch hält Hotz seinen Plan diesmal durch, er schafft es sogar bis zur Fremdenlegion, die ihn jedoch nicht aufnimmt; dennoch bringt er Dorli am Ende durch seine vermeintliche Entschlossenheit tatsächlich dazu, sich um ihn zu sorgen und ihm nachzureisen.

In *Die große Wut des Philip Hotz* wird auf komische Weise die Verweigerung der Selbstannahme und Flucht in die selbst erfundene Rolle dargestellt, die im Roman *Stiller* zum existentiellen Problem wird.

IV.3.3.2 Stiller

Die Darstellung des vielfältigen Problemkreises des Bildnisses und des daraus resultierenden Rollenzwangs erfolgt im *Stiller* auf äußerst komplexe Art. Der Hauptaspekt

liegt dabei auf dem Problem der Wahl und Annahme des Selbst durch die Abkehr von unangemessenen Ansprüchen der Mitmenschen, aber auch und primär von der eigenen Selbstüberforderung.

Die Thematik wird durch eine einzigartige Erzählsituation aufgerollt, die die Darstellung ihrer Komplexität erst ermöglicht: Ludwig Anatol Stiller sitzt in der Untersuchungshaft eines Schweizer Gefängnisses, darauf insistierend, nicht Stiller, sondern James Larkin White zu sein. Mit Hilfe der Rolle stellt sich Stiller in Distanz zu seiner personalen Identität, die durch Selbst- und Fremdbildnisse festgelegt ist und versucht, sein wahres Ich zu modifizieren. Seine Rolle ist gleichsam Ausdruck der Bemühung, durch das Abstreifen des Bildnisses und der alten Rolle als Stiller, sowohl sich selbst näher zu kommen als auch sich nach außen hin zu kommunizieren, d.h. in Kontakt zur Welt zu treten.

Das Schweizer Gericht will ihm seine Identität als Anatol Stiller nachweisen und zwingt ihn zu diesem Zweck, sein Leben aufzuschreiben, um anhand dessen zu Beweisen zu kommen. In der Rolle des Mr. White schreibt Stiller über sich selbst wie über einen Fremden. Da er vorgibt, Stiller nicht zu kennen, schreibt er das auf, was ihm von anderen über diesen erzählt wird. Gleichzeitig erhält er so die Möglichkeit, seine Vergangenheit durchzuarbeiten²²¹; seine Aufzeichnungen präsentieren stets eine subjektive Färbung durch ihn selbst. Im Lauf des Romans vermengen sich die Charaktere White und Stiller immer mehr, bis kein Zweifel mehr besteht, dass sie äußerlich eine Person sind.

So kreist der gesamte Roman inhaltlich wie formal um die Problematik der Identität des Erzähl-Ich mit dem Roman-Ich und ist aufs Engste verknüpft mit dem Bildnisproblem in allen Facetten.

Die Bildnisproblematik findet ihren Ursprung in Stillers Minderwertigkeitsgefühlen. Die Zusammenhänge wurden an anderer Stelle bereits erläutert: Der Leser erfährt, dass er bereits als Junge von seiner Mutter derart bewundert und durch überhöhte Ansprüche an sein Talent und seine Einzigartigkeit überfordert wurde, dass ihm das Muster der Selbstüberforderung von Kindesbeinen an vertraut sein muss. Als Erwachsener ist er daher unfähig, sich selbst in seiner Realität und gesamten Nichtigkeit als Mensch anzunehmen. Daher schafft sich Stiller, der bezeichnenderweise den Beruf des Bildhauers ausübt, überhöhte Bildnisse von sich selbst, die er gar nicht

²²¹ Zum Prozess der Selbstreflexion durch die Ich-Leistung des Schreibens siehe Kapitel VI.2

erfüllen kann. Aus dem Scheitern an der eigenen Selbstüberforderung heraus macht er sich Bilder seiner gewünschten Wirkung auf andere. Seine Umwelt reagiert dementsprechend mit Bildnissen von ihm, die ihn in die Rollenhaftigkeit zwingen, unter der er leidet. Er schafft es jedoch nicht, den Bildniskreislauf zu durchbrechen und entfremdet sich so weit von sich selbst, dass er auch anderen nicht mehr bildnisfrei gegenüber treten kann und sie wiederum in die Rollenhaftigkeit zwingt.

Einen solchen Zwang übt er auf seine Frau Julika aus, die er durch seine Minderwertigkeitsgefühle ins Bildnis zwingt, um sich an ihr zu bewähren. Auch dieser Versuch führt jedoch letztlich nur in die Selbstüberforderung – der Kreis schließt sich. Stillers Selbstentwürfe profilieren sich in entscheidendem Maß als Vorwürfe an die Außenwelt, sie mache sich falsche Vorstellungen von ihm. Auch wenn Denken und Handeln nahezu aller Figuren im Roman tatsächlich stark von der Bildnisproblematik geprägt sind, liegt das Problem doch primär in ihm selbst.

Dennoch findet im Lauf der Romanhandlung ein Selbstwertungsprozess statt, der sich in verschiedenen Phasen vollzieht, die im Roman nicht in chronologischer Reihenfolge, sondern vielfach gebrochen wiedergegeben werden.

In der ersten Phase lebt Stiller als Bildhauer zusammen mit der Balletteuse Julika in Zürich. Sein Leben wird in dieser Zeit durch zwei aus Selbstüberforderung resultierenden, selbst geschaffenen Bildnisse dominiert, denen er versucht, gerecht zu werden: das des Künstlers und das als Julikas Erlöser.

Zunächst scheint er in einem unmittelbaren, authentischen Verhältnis zu seinem Künstlertum zu stehen. Nachdem sich jedoch der erste öffentliche Erfolg einstellt, glaubt er, den äußeren Erwartungen der Umwelt gerecht werden zu müssen, wodurch sein Künstlertum mehr und mehr in Uneigentlichkeit und Rollenhaftigkeit gerät. Im Rückblick wird ihm klar:

Ganz im Anfang meiner Künstlerei, mag sein, war ich allein, vermochte ich es beinahe, in einem wirklichen Sinn allein zu sein in der Hoffnung, in Lehm und Gips mich verwirklichen zu können; aber diese Hoffnung währte nicht lang, und schon war der Ehrgeiz da, die Freude in Hinsicht auf Anerkennung, die Sorge in Hinsicht auf Geringschätzung. (ST: III,682).

Stillers Identitätsverlust wird daran deutlich, dass er nicht unmittelbar und authentisch, sondern in ungemeiner Abhängigkeit von der Meinung und Anerkennung seiner Mitmenschen lebt. Er vermag es nicht, einen durch innere Sicherheit geprägten Selbstbezug aufzubauen, der ihm emotionale Autonomie gegenüber den Bedürfnis-

sen und Meinungen der Außenwelt ermöglichen würde.

Er versucht, den Mitmenschen ein bestimmtes Bild von sich selbst zu vermitteln, dem er vielleicht gern entspräche, es de facto aber nicht tut. So scheint z.B. sein Atelier weniger als authentische Stätte seines künstlerischen Wirkens, sondern eher als ein auf die Außenwirkung hin aus- bzw. eingerichtetes Arrangement. Das quer durch den Raum verlaufende Ofenrohr z.B. „[...] demonstriert mit einer nicht zu übersehenden Geste, daß es hier keinerlei Konventionen gibt, [...] das konventionelle Requisite einer gewissen Bohème.“ (ST: III,704).

Um seine Minderwertigkeit zu kompensieren, verinnerlicht er die vermeintlichen und tatsächlichen Ansprüche der Außenwelt, die zum Maßstab seiner Handlungen werden, an dem er zwangsläufig scheitern muss, weil er sich selbst damit überfordert. Auf die übergroße Selbstüberforderung kann er nur noch mit Flucht aus der Situation reagieren: Als der Druck der Künstlerrolle zu groß wird, flieht er in den Spanischen Bürgerkrieg und damit in die nächste Selbstüberforderung: die Rolle des aktiven Kämpfers, in der er in seinen Augen durch die Niederlage am Tajo wiederum versagt. Dies bewegt ihn zur Übernahme der nächsten Rolle, die sein subjektives Versagen als Mann und Kämpfer kompensieren soll: die Rolle des Erlösers seiner Frau Julika.

Das eheliche Zusammenleben wird in entscheidendem Maß dadurch beeinflusst, dass beide „[...] auf eine unselige Weise zueinander paßten. Sie brauchten einander von ihrer Angst her.“ (ST: III,440). Beide setzen in ihre Verbindung die Hoffnung, der jeweils andere könne die eigenen Defekte kompensieren, beide sind durch verstellte Selbstverhältnisse weder fähig, sich selbst zu erkennen, geschweige denn mitzuteilen, wodurch eine echte Kommunikation nicht zustande kommt. Der verstellte Selbstbezug hindert an einem wirklichen Bezug zum anderen.

Stiller hatte kurz vor ihrer ersten Begegnung das Erlebnis, das ihn seine Minderwertigkeit aufs Empfindlichste spüren lässt und über das er scheinbar nicht hinwegkommt. Einmal wieder hatte er sich ein Selbstbild geschaffen, an dem er in der Realität versagt: Als Kämpfer im Spanischen Bürgerkrieg bringt er es nicht über sich, auf seine Feinde zu schießen, die ihn daraufhin fesseln und sich selbst überlassen. Er selbst ist überzeugt: „– warum ich nicht geschossen habe? [...] Weil ich ein Versager bin. Ganz einfach! Ich bin kein Mann.“ (ST: III,615). Sein Erlebnis am Tajo wird dem Leser in zwei Versionen offenbart: während Stiller Sibylle gegenüber in der Pose des Selbstmitleidigen seine für ihn daraus resultierende Minderwertigkeit

ausdrückt, erzählt er sein Erlebnis in Gesellschaft als Anekdote, als „[...] Sieg des Menschlichen, [...] Sieg des konkreten Erlebnisses über alles Ideologische [...]“ (ST: III,491), indem er vorgibt, die Feinde im entscheidenden Moment einfach als Menschen gesehen zu haben. Dadurch erreicht er die gewünschte Wirkung auf andere, die ihn nicht mehr unmittelbar, sondern im Bildnis, das er vermitteln möchte, sehen.

In Wahrheit jedoch resultiert aus seinem selbst so wahrgenommenen Versagen das Gefühl der Impotenz und Unmännlichkeit. Die Bedeutung, die für Stiller dieses Erlebnis hat, ist für Julika ihre Frigidität, „[...] jedenfalls hatte die schöne Julika eine heimliche Angst, keine Frau zu sein. Und auch Stiller, scheint es, stand damals unter einer steten Angst, in irgendeinem Sinn nicht zu genügen.“ (ST: III,440). So übernimmt Stiller unbewusst die Rolle als Julikas Erlöser, dessen Männlichkeit sich an der frigiden Frau bewährt.

Der Staatsanwalt Rolf stellt im Nachwort fest: „Es gibt allerlei Sorten von Prüfsteinen; Stiller hatte immerhin den seinen gefunden.“ (ST: III,752). Als seinen ‚Prüfstein‘ zwingt er Julika immer weiter in das Bildnis der spröden, müden, kränklichen, frigiden Frau, während er selbst sich im eigenen Bildnis als ihr Retter verfestigt. Durch die Bildnisverstellung nach allen Seiten hin ist sowohl ein Erkennen des wahren Wesens des anderen sowie des eigenen Ich nicht mehr möglich.

Symbolisiert wird der Bildniszwang dadurch, dass Stiller seine Frau in seiner Eigenschaft als Bildhauer „[...] in eine Vase verwandelt hatte, ja nach seinem Verhalten zu schließen, handelte es sich wirklich nur um eine schöne, seltsame, tote Vase, womit Stiller verheiratet war.“ (ST: III,608). Julika gewöhnt sich an ihre Rolle der schonungsbedürftigen, immer Kranken, die vermeintlich nur reagiert statt zu agieren. Der junge Sanatoriums-Veteran, dem sie im Krankenhaus begegnet, beobachtet scharfsinnig das in der Beziehung herrschende Wechselverhältnis zwischen Selbst- und Fremdbildnissen:

Wer sich selbst immer nur als Opfer sieht, meine ich, kommt sich selbst nie auf die Schliche [...] Ursache und Wirkung sind nie in zwei Personen getrennt, schon gar nicht in Mann und Frau [...] eigentlich alles, was sie tun oder nicht tun, begründen Sie mit etwas, was beispielsweise Ihr Mann nicht getan oder getan hat. (ST: III,484).

Die empörte Julika verbittet sich jede weitere Einmischung und so verharren Julika und Stiller in ihren Rollen als Dulderin und Schuldiger, statt in ein dialektisches Verhältnis einzutreten. Sie verzeiht ihm immer wieder, auch wenn es gar nichts zu verzeihen gibt, und impliziert damit die Anerkennung seiner Schuld, während er

„[...] mit schlechtem Gewissen von vornherein [...], der es stets als seine Schuld empfinden wird, wenn etwas nicht klappt.“ (ST: III,497), sich permanent entschuldigt.

Stiller erkennt zwar den Bildnismechanismus, unter dem ihre Beziehung steht, vermag jedoch nicht, ihn aufzuheben und flieht aus Zürich, nicht ohne beim vorherigen Trennungsgespräch zu resümieren: „Hätte ich dich nicht zu meiner Bewährungsprobe gemacht, wärest du auch nie auf diese Idee gekommen, mich durch dein Kranksein zu fesseln, und wir hätten einander auf natürliche Weise geliebt, ich weiß es nicht, oder uns auf natürliche Weise getrennt.“ (ST: III,499).

Zwar erkennt Stiller die Zusammenhänge, die zur Rollenhaftigkeit innerhalb der Beziehung zu Julika geführt haben, doch auch in der kurzen Liebelei mit Sibylle kommt es nicht zu einer echten Begegnung, indem Stiller auch hier manipulative Bildnisse von sich selbst zu kreieren versucht. So mimt er bei einem Treffen in seinem Atelier den Stierkämpfer und übertreibt das Rollenspiel dermaßen, dass eine vollkommen unpersönliche Situation entsteht, die jede Offenheit im Keim erstickt. Sibylle bleibt es „[...] nur noch, die Rolle zu spielen, die Stiller ihr aufzwang, und zu plaudern wie eine Neugierig-Verständnislos-Muntere [...]“ (ST: III,617). Damit wird ein echter Austausch verunmöglicht, die vermeintlich intensiven und offenen Gespräche sind durch den Bildniseinsatz Stillers bloße Maskerade, die Beziehung führt in „die gemeinsam ausgehaltene Leere“²²². Anders als Julika vermag es die kluge Sibylle aber, zumindest partiell hinter das Bildnis zu blicken und erkennt treffend sein zentrales Problem: „’Du schämst dich, dass du so bist, wie du bist. Wer verlangt von dir, dass du ein Kämpfer bist, ein Krieger, einer, der schießen kann? Du hast dich nicht bewährt, findest du, damals in Spanien. Wer bestreitet es! Aber vielleicht hast du dich als jemand bewähren wollen, der du gar nicht bist –’“ (ST: III,616). Damit entlarvt sie seine übersteigerten Anforderungen an sich selbst und bereitet ihm den Weg zu einem offenen Gespräch, dem er jedoch ausweicht: „’wahrscheinlich kann eine Frau das nicht verstehen.“ (ST: III,616f.). Stiller ist

[...] nicht bereit, nicht imstande, geliebt zu werden als der Mensch, der er ist, und daher vernachlässigt er unwillkürlich jede Frau, die ihn wahrhaft liebt, denn nähme er ihre Liebe wirklich ernst, so wäre er ja genötigt, infolgedessen sich selbst anzunehmen – davon ist er weit entfernt! (ST: III,601).

²²² Balle 1994, S. 103.

Mit der Erkenntnis seines rollenhaften Daseins, primär in seiner Ehe, flieht er aus Zürich nach Amerika. Bei seiner Rückkehr aus Amerika beginnt für Stiller eine Phase der absoluten Selbstverneinung: „Ich bin nicht Stiller!“ (ST: III,361).

Mit Lügen ist es ohne weiteres zu machen, ein einziges Wort, ein sogenanntes Geständnis, und ich bin ‚frei‘, das heißt in meinem Fall: dazu verdammt, eine Rolle zu spielen, die nichts mit mir zu tun hat. Andererseits: wie soll einer denn beweisen können, wer er in Wirklichkeit ist? Ich kann's nicht. Weiß ich es denn selbst, wer ich bin? Das ist die erschreckende Erfahrung dieser Untersuchungshaft: ich habe keine Sprache für meine Wirklichkeit! (ST: III,436).

Der unter starker Identitätsdiffusion leidende Protagonist weiß selbst nicht, wer er ist und so insistiert er auf der äußeren Identität als James Larkin White. Der Name ist kein Zufall: Stiller will sich, zumindest nach außen hin, seiner Vergangenheit entledigen und ganz von vorn, mit einer neuen Identität, analog zum sprichwörtlich unbeschriebenen Blatt, beginnen. Sein Anliegen ist es, aus dem Bildniszwang entlassen zu werden, den er als rein äußerlich wahrnimmt. In der Rolle des Mr. White versucht er, sich in diesem Bedürfnis mitzuteilen. Fortan versucht er, seine Umwelt und vor allem Julika davon zu überzeugen, ihn aus dem Bild zu entlassen, das alle in ihm sehen: das Bildnis des Stiller.

Wurden in der ersten und zweiten Phase seiner Entwicklung in erster Linie Selbstbildnisse, die aus inneren Zuständen heraus entstehen, betont, so wird während seines Gefängnisaufenthalts auch die Unbarmherzigkeit der Bildnisse, die sich andere machen, deutlich. Es liegt in der Natur der Sache, dass die gesamte Umwelt den Protagonisten als Stiller erkennt und nicht davon abrückt. Doch während seine Umwelt nach der äußeren Identität fragt, will Stiller seine innere Identität zum Ausdruck bringen. Diese Funktion erfüllen auch seine erfundenen Geschichten, deren Realitätsgehalt nicht an Faktizität, sondern an innerer Erfahrung gemessen werden will. Der etwas einfältige Gefängniswärter Knobel fragt nach Stillers Geschichte von Jim in der Höhle: „– sind Sie denn Jim White?“ (ST: III,521), versucht also, Stiller auf eine äußere Realität festzulegen. Stillers Antwort zielt jedoch auf seine innere Identität ab, wenn er sagt: „Nein, [...] das gerade nicht! Aber was ich selbst erlebt habe, sehen Sie, das war genau das gleiche – genau.“ (ST: III,521).

Auf seinen Versuch der Mitteilung seines wahren Ichs reagieren seine Mitmenschen, genau wie Knobel, verständnislos, sie insistieren weiter auf seine äußere Identität als Stiller und gestehen ihm keinerlei Entwicklungsfreiraum bzw. Verände-

zung zu. Insofern muss Stillers Versuch, mit der Außenwelt in echten Kontakt zu treten, an deren Unverständnis scheitern.

Besonders deutlich spürt Stiller die Macht des Bildnisses beim Besuch seines alten Freundes Sturzenegger:

Eine volle Stunde lang spielen wir Sturzenegger und Stiller, und das Unheimliche: es geht vortrefflich, reibungslos. [...] Zuweilen wird es gespenstisch; Sturzenegger schüttelt sich vor Lachen, ich weiß nicht wieso. Er kennt den Witz, den sein verschollener Freund jetzt nicht würde unterlassen können, und ich brauche diesen Witz gar nicht zu machen, nicht einmal zu kennen. (ST: III,591).

Der Automatismus dieser sog. Freundschaft lässt nichts zu, das den ‚reibungslosen‘ Ablauf eines Gesprächs, das rein auf Bildnissen beruht und daher jede wahre Kommunikation bzw. Begegnung im Keim erstickt, stören könnte. Selbst als Stiller seinen Freund beschimpft, lacht dieser vollkommen blind für die Situation und hofft, man treffe sich bald wieder „in unserer alten Pinte, du weißt ja!“ (ST: III,598). Jegliche unmittelbare, d.h. nicht durch die Bildnisse von sich selbst, dem Freund sowie der Beziehung zwischen beiden verstellte Form einer authentischen Begegnung wird dadurch verunmöglicht.²²³

Nicht nur Sturzenegger, sondern Stillers gesamtes Umfeld wünscht, das feste Bildnis vom verschollenen Mitbürger störungsfrei wieder aufzunehmen. Abgesehen vom Staatsanwalt Rolf ist niemand bereit, sich dem unbequemen Identitätsproblem Stillers anzunehmen, das als Spinnerei abgetan wird. In der Hoffnung, bald wieder zur Tagesordnung zurückkehren zu können, wird es einfach übergangen, man begegnet Stiller unverändert: „– diese Unmöglichkeit ist es, was uns verurteilt zu bleiben, wie unsere Gefährten uns sehen und spiegeln, sie, die vorgeben, mich zu kennen, sie, die sich als meine Freunde bezeichnen und nimmer gestatten, daß ich mich wandle [...] nur um sagen zu können: ‚Ich kenne dich.‘“ (ST: III,416).

Stillers dringender Wunsch, seine Mitmenschen davon zu überzeugen, ein anderer als Stiller zu sein, zeigt auf, dass er trotz aller Selbsterkenntnis vom Vollzug der Selbstannahme und Selbstsetzung als innerlich unabhängiges Ich noch weit entfernt ist: Noch immer ist es ihm nicht möglich, auf die Anerkennung anderer zu verzichten und nur sich selbst als Maßstab für sein Tun und Handeln zu nehmen.

Hier zeigt sich das in Kapitel III erläuterte falsche Abhängigkeitsverhältnis,

²²³ Die Thematik mechanisierter Formen der Kommunikation wird in Kapitel V.2.3 im Zusammenhang mit gesellschaftlichen Strukturen noch einmal aufgegriffen und ursächlich untersucht.

hervorgerufen durch ein falsches Selbstverhältnis. Daher ist es für Stiller von substantieller Bedeutung, dass wenigstens Julika ihn aus ihrem Bildnis befreit und seine Wandlung anerkennt. Bereits vor dem ersten Wiedersehen nach seiner Flucht bereitet er die Geschichte von Isidor vor, um sie davor zu warnen, ihn als den alten Stiller zu behandeln: Isidor ist ein angesehener Apotheker, der zwar in ‚bester Ordnung‘ lebt, sich jedoch von den Nörgeleien und Fragen seiner Frau so gestört fühlt, dass er aus seinem Leben ausbricht und zur Fremdenlegion flieht. Die parabolische Bedeutung für Julika zeigt sich in der falschen Reaktion seiner Frau bei seiner Rückkehr. Sie begegnet ihm sogleich mit den gewohnt nörgehenden Fragen, woraufhin Isidor sie endgültig verlässt. Doch Julika versteht Stillers Mitteilungsversuch durch die Geschichte nicht, sie reagiert auf die Erzählung ähnlich wie Isidors Frau und stellt fest, er sei „[...] noch immer der gleiche [...]“ (ST: III,408). Damit steht ihre Weigerung bzw. Unfähigkeit fest, sich auf Stillers Verwandlung einzulassen und Stiller konstatiert: „Ich könnte aussehen wie ein Gnom, wie ein Minotaurus, wie – ich weiß nicht was! – und es würde nichts ändern, überhaupt nichts, sie ist einfach außerstande, ein anderes Wesen wahrzunehmen als ihren verschollenen Stiller.“ (ST: III,411).

Er selbst in der Rolle des James White dagegen versucht sie neu wahrzunehmen, er spricht von „zwei verschiedene[n] Juliken“ (ST: III,522) und stellt er fest, sie sei doch sehr anders, als er zunächst dachte. Er ist um einen Neuanfang bemüht, dieses Mal jedoch so, dass eine echte Beziehung möglich wird. Es wird jedoch schnell klar, dass beide zu einem bildnisfreien Umgang, echter Kommunikation und vorurteilsfreier Begegnung nicht fähig sind:

Ich fand es nun ebenfalls traurig, dass zwei Menschen, obzwar sie einander gegenüber sitzen, Aug in Auge, einander nicht wahrzunehmen vermögen. [...] Jedes Gespräch zwischen dieser Frau [Julika, d. Verf.] und mir [Stiller, d. Verf.], so schien mir, ist fertig, bevor wir's anfangen, und jede Handlung [...] ist schon im voraus gedeutet, [...] indem sie in jedem Fall nur als eine angemessene oder unangemessene, eine erwartete oder unerwartete Handlung des verschollenen Stiller erscheinen wird, nie als meine. (ST: III,434).

Dennoch klammert er sich weiterhin verzweifelt an die Hoffnung, wenigstens sie werde seine Wandlung erkennen und ihn als anderen Menschen akzeptieren. Für ihn würde dies einen gelungenen Neuanfang der Beziehung bedeuten, der den Versuch darstellt, sich in seiner Wandlung zu bewähren. Dies impliziert für Stiller, von Julika in seiner Wandlung erkannt zu werden, worin bereits der Beweis der Aussichtslosigkeit enthalten ist: Der nötige Wandel besteht gerade in der Selbstannahme, die die Befreiung der Bestimmung durch andere und der Abhängigkeit vom Urteil der Au-

Benwelt impliziert. Stiller jedoch macht sich gerade von Julikas Urteil abhängig und glaubt, das Gelingen der Beziehung sei existentielle Voraussetzung für seine Selbstannahme.

Als er Julika um einen Neubeginn der Beziehung bitten will, bezeichnet er sie als seine einzige und letzte Hoffnung und vergleicht den Neuanfang mit dem „[...] Versuch, auf dem Wasser zu wandeln [...]“ (ST: III,689). Dieses Motiv symbolisiert bereits im *Tagebuch I* das Wunder der Selbstfindung, wenn Marion mit Hilfe des Engels über das Wasser wandeln soll:

’Warum kommst du nicht?’
 ‚Über das Wasser...?’
 [...]
 Marion fragt: ‚Wo, wenn du ein Engel bist, führst du mich hin?’
 ‚Zu dir –.’ (TBI: II,500f.).

Durch die Verknüpfung des Motivs mit der Bitte um einen Neuanfang wird deutlich, dass Stiller Julika für seine Selbstfindung als unerlässlich erachtet.²²⁴ Nachdem die Beweise seiner äußeren Identität erdrückend sind, ist er bereit, vor allen zu resignieren, solange Julika „[...] so sie mich [Stiller, d. Verf.] wirklich liebt, kein Geständnis von mir braucht, daß ich ihr verschollener Gatte sei.“ (ST: III,713). Doch der Lokaltermin, der durch die Konfrontation mit Stillers ehemaligem Atelier und schließlich seinem Vater endgültig seine Identität klären soll, zeigt, dass Julika alles andere als bereit ist, ihn aus der Bildnisfixierung zu entlassen. Er fühlt sich von ihr verraten, und in seiner Hilflosigkeit gegen die unbeugsame Umwelt zerstört er in einem letzten Aufbäumen gegen seine Fixierung ins Bildnis in einem maßlosen Wutausbruch die bildhauerischen Skulpturen seiner Vergangenheit als Stiller. Die Symbolik liegt auf der Hand, er zerstört „[...] nur so das Kleine, während die größeren Arbeiten [respektive gegossene Bildnisse!, d. Verf.], weil ich sie nicht vom Sockel heben konnte, meine Wut überdauern würden.“ (ST: III,721). Während er die von ihm geschaffenen Bildnisse und damit seine Vergangenheit zerstört, ist er „[...] ohne Angst, das Falsche zu tun, und wieder einmal [er] selbst.“ (ST: III,722). Doch die größte Wut und Zerstörungssucht nützt nichts, Julika versteht ihn nicht und er stellt resigniert fest: „[...] und ich stehe unverwandelt wie sie.“ (ST: III,724), wodurch die Ausweglosigkeit aus dem Bildniszwang auf beiden Seiten deutlich wird, die impliziert, dass auch eine wirkliche Beziehung nicht möglich ist. Dennoch ist die Zerstörung seiner mittelmäßigen Kunst aus vergangenen Tagen ein wichtiger Schritt zur

²²⁴ Siehe hierzu auch Kapitel III.2.

Selbstannahme: er befreit sich von der Vergangenheit und zeigt die Bereitschaft, „[...] daraus hervorzugehen als ein nichtiger und ohnmächtiger Mensch.“ (ST: III,690), d.h. sich in seiner Nichtigkeit anzunehmen.

Kurz darauf wird Stiller vom Gericht dazu verurteilt, identisch mit dem verschollenen Stiller zu sein. Der Versuch, sich der Welt mitzuteilen, ist gescheitert, Stiller fügt sich dem Urteil.

Die letzte Phase erscheint in Form eines Nachworts des Staatsanwalts, wird also nicht mehr aus der Sicht Stillers erzählt. Damit werden sowohl Stiller als auch Julika aus der subjektiven, einseitigen Sicht des Tagebuchschreibers befreit und aus einer anderen Perspektive beschrieben:

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. Ob nicht schon in dem Unterfangen, einen lebendigen Menschen abzubilden, etwas Unmenschliches liegt, ist eine große Frage. Sie trifft Stiller wesentlich. (ST: III,749f.).

Stiller und Julika haben inzwischen einen Neuanfang in Glion gewagt, jedoch wird schnell deutlich, dass sie es nicht geschafft haben, sich von den gegenseitigen Bildnissen zu befreien und ein echtes Miteinander zu finden. Julika konstatiert: „Ich weiß nicht, [...] was er [Stiller, d.Verf.] immer von mir erwartet. Hab ich es ihm nicht gesagt? Aber wenn er mich nicht hört.“ (ST: III,743). Die Kommunikation zwischen Stiller und Julika bleibt in höchstem Maß gestört, eine Begegnung dieser zwei Menschen in ihrer Wirklichkeit findet nicht statt. Ratlos, was Stiller von ihr erwartet und mit dem Gefühl, dass er sie verändern will, verschließt sich Julika weiterhin. Sie informiert Stiller nicht einmal über ihren verheerenden Gesundheitszustand und Stiller ist unfähig, sie in der Realität wahrzunehmen. Rolf schreibt: „Ich lenkte das Gespräch auf den Wein, als Stiller mich fragte, wie ich denn Julika fände. ‚Ich meine gesundheitlich‘, sagte er. ‚Sieht sie nicht großartig aus?‘“ (ST: III,749). Er scheint mit einem Wunschbild dieser Frau zu leben, das ganz und gar nicht dem fortgeschrittenen Zustand ihrer Erkrankung entspricht.

Die weitere Erzählung Rolfs über das Zusammenleben macht deutlich, dass auch die festgefahrene Rollenverteilung sich nicht verändert hat. Sie bleibt die Duldlerin, er der Erlöser. Beide leben aneinander vorbei, statt zu einem Miteinander zu gelangen, bis Julika stirbt.

Für Stillers persönliche Entwicklung ist es bezeichnend, dass er nicht mehr versucht, dem Bild des Künstlers zu entsprechen, sondern einfache Töpferware herstellt. Der Staatsanwalt analysiert Stillers Situation folgendermaßen: „Es war etwas mit Stiller geschehen, schien mir. Verstummt war in ihm die leidige Frage, wofür wir ihn halten, verstummt seine Angst vor Verwechslung.“ (ST: III,750). In diesem Fall wäre ihm die Befreiung des Selbst von der eigenen Bildnisabhängigkeit und damit ein entscheidender Schritt zur Selbstannahme gelungen. Dieser wesentliche Aspekt der Selbstfindung wird bereits im *Tagebuch I* angesprochen: Marion wünscht, der Engel gebe ihm die Kraft, das Wissen vom Wunder, das ihm geschieht, mit niemandem zu teilen. Wenn das Erlebnis allein ihm genügen könnte, ohne dass er der Anerkennung der Umwelt bedürfe, wäre er bei sich angekommen. So wie Stiller zur vollen Identität gefunden hätte, wenn er frei wäre von der äußeren Beurteilung.

Rolf schränkt seine Beurteilung dahingehend ein: „Er brauchte ein gewisses Maß an Verstellung, um sich unter Menschen wohl zu fühlen.“ (ST: III,737), was seiner inneren Befreiung von der Abhängigkeit der Meinung anderer zwar nicht widerspricht, diese jedoch einschränkt, indem sie deutlich macht, dass er sich bei zu viel Offenheit der Mitwelt gegenüber stets der Gefahr eines „Rückfalls“ ausgesetzt glaubt und durch seine ‚Eulenspiegelerei‘ einen Schutz davor gefunden hat. Diese These wird durch den Schluss-Satz des Romans untermauert: „Stiller blieb in Glion und lebte allein.“ (ST: III,780). Er scheint auch am Ende nicht sicher genug, sich in innerlich sicherem Selbstbezug von den Maßstäben der Umwelt zu lösen und so ist seine einzige Möglichkeit, äußere Abhängigkeiten von sich fern zu halten, um sein Selbst aufrecht erhalten zu können: Im Leben als Einsiedler in der totalen Isolation kann er seine innere Sicherheit und Unabhängigkeit von möglichen Bildnissen bewahren.

IV.3.4 Das Spiel mit den Varianten

War die Motivation zur Flucht in die Rolle im letzten Kapitel der verzweifelte Versuch, sich aus bestehenden Bildnissen zu befreien und sich der Außenwelt mitzuteilen, steht im Folgenden die Rolle als Spiel aus Neugier an der Erforschung des eigenen Ich im Vordergrund.

Mit den Werken *Mein Name sei Gantenbein* sowie *Biografie: Ein Spiel* wendet sich Frisch zudem einem neuen Formphänomen zu, dessen Vorläufer sich u.a. im *Stiller* bereits erkennen lässt, nun aber radikal umgesetzt wird: Zum Einen wird mit der bewussten Entscheidung, welche Art von Rolle das Ich sich zuschreibt, die Vorstellung von Rolle als reine Einschränkung des Selbst zugunsten aktiver Rollengestaltung und bewussten Rollenspiels überwunden. Zum Anderen wird das Prinzip der komplementären Umsetzung desselben Stoffes im Raum einer vollkommen autonomen Fiktionalität zur tragenden Gestaltungsform der Darstellung von Identität. Der zugrunde liegende Gedanke ist der, dass der Mensch erst in der Summe seiner Möglichkeiten sein Ich erfährt.

Erscheint *Mein Name sei Gantenbein* als fragmentarische Zusammensetzung verschiedener Fiktionen, die in ihrer Gesamtheit auf ein Erfahrungsmuster hinführen, wird in *Biografie: Ein Spiel* die Grenze des Spiels mit den Varianten durch die Wiederholung des Immergleichen erreicht. Bircher stellt fest: Jeder Versuch einer Fortführung dieses Prinzips „[...] hätte, bei seinem [Frischs, d. Verf.] beschränkten Themenrepertoire, ein Rückschritt hinter das Erreichte oder eine Wiederholung sein müssen.“²²⁵. Damit stellt Frisch in Frage, was in der „realistischen“ Literatur als Wahrheit dargestellt wird – er stellt nicht mehr die Illusion dar, das Fiktionale sei real, sondern macht gerade das Fiktionale als unreal deutlich. In diesem Sinn lehnt er sich an das Verfremdungskonzept Brechts an:

Was Brecht in seinem Organon schreibt über den ‚Verfremdungseffekt‘, nämlich: [...] der Zuschauer soll sich nicht einfühlen, es soll verhindert werden, daß das Spiel ihn in Trance versetzt, sein Vergnügen soll vielmehr darin bestehen, daß ihm sein Spiel, gewisse Vorgänge, die ihm vertraut sind und geläufig, verfremdet werden, damit er ihnen nicht als Hingerissener, sondern als Erkennender gegenüber sitzt, erkennend das Veränderbare, erkennend die besondere Bedingtheit einer Handlung [...]“ (TBI: II,600f.).

Doch Frisch will dieses Konzept weiterführen und auch für die Gattung des Romans fruchtbar machen:

Es wäre verlockend, all diese Gedanken auch auf den erzählenden Schriftsteller anzuwenden; Verfremdungseffekt mit sprachlichen Mitteln, das Spielbewußtsein in der Erzählung, das Offen-Artistische, das von den meisten Deutschlesenden als ‚befremdend‘ empfunden und rundweg abgelehnt wird, weil es zu ‚artistisch‘ ist, weil es die Einfühlung verhindert, das Hingerissensein nicht herstellt, die Illusion zerstört, nämlich die Illusion, daß die erzählte Geschichte ‚wirklich‘ passiert sei usw. (TBI:

²²⁵ Bircher 2000, S. 89.

II,601).

In seinem Roman *Mein Name sei Gantenbein* setzt er diese Verlockung schließlich um.

IV.3.4.1 Mein Name sei Gantenbein

Frisch umgeht in *Mein Name sei Gantenbein* die für ihn fragwürdig gewordene un-mittelbar festlegende Darstellung des Wesens eines Menschen, das durch Erfassung, Benennung und Bildnisse menschlicher Erkenntnis verfälscht und manifestiert würde. *Mein Name sei Gantenbein* ist der Roman der radikalen Bildnis-Befreiung.

Das erzählende Ich will seine Erfahrung lesbar machen, seinem Erlebnismuster auf den Grund gehen, und mithin in ein dialektisches Verhältnis zum eigenen Ich treten. Es probiert „[...] Geschichten an wie Kleider!“ (GB: V,22). Während Frisch bereits *Stiller* seine Identität zumindest partiell mit Hilfe seiner fabulierten Geschichten ausdrücken lässt, erhebt er dieses Prinzip in *Mein Name sei Gantenbein* zur tragenden Konzeption: Ein nicht näher definiertes Ich erfindet eine Vielzahl von Geschichten, durch die es sich in verschiedenen Figuren offenbart und wieder entfiguriert im Raum der absoluten, autonomen Fiktionalität. An die Stelle nur einer festgelegten Identität treten Subjektmöglichkeiten, die die dahinter liegende Identität als „weiße[n] Fleck“ (*Ich schreibe für Leser*: V,325) hinter der Summe ihrer Varianten sichtbar werden lassen. Damit trägt Frisch seiner Vorstellung von der Person „[...] als Summe von verschiedenen Möglichkeiten [...]“ (*Ich schreibe für Leser*: V,327), die zwar nicht unendlich ist, jedoch weit über die faktische Biographie hinausgeht, Rechnung. Entsprechend konsequent entbehrt das Buch-Ich jeglicher äußeren Identität, indem der Leser über ihn nur erfährt, was er erfindet. Frisch erklärt in *Ich schreibe für Leser* die Absicht dieses Erzählverfahrens:

die Wirklichkeit einer Person zu zeigen, indem sie als weißer Fleck erscheint, umrissen durch die Summe der Fiktionen, die dieser Person möglich sind. Und dieser Umriß, so meinte ich, wäre präziser als jede Biographie, die, wie wir wissen, auf Mutmaßungen beruht. Wenn Sie so wollen, ein negatives Verfahren. Es wird nicht erforscht, was dort und dann geschehen ist. [...] Es wird nicht erzählt, als lasse sich eine Person durch ihr faktisches Verhalten zeichnen; sie verrate sich in ihren Fiktionen. (*Ich schreibe für Leser*: V,325).

Die Erfindungen fungieren als Ausdrucksmittel der inneren Wahrheit eines Ich, das nicht durch Fakten, sondern nur durch die Menge der ihm möglichen Erfindungen

fassbar wird. Dabei wird sowohl auf die Illusion historischer Faktizität sowie auf Kausalität zugunsten der freien Variationsmöglichkeit von Versatzstücken mehrerer Rollen und Geschichten in Gleichzeitigkeit gänzlich verzichtet. Frisch geht es um das Sichtbarmachen eines Erlebnismusters, d.h. „[...] was in allen Erlebnissen, die einer hat, sich immer ähnlich bleibt [...]“ (*Ich schreibe für Leser*: V,332). Daher werden nur scheinbar beliebige Fiktionen ohne Zusammenhang aneinandergereiht, in Wahrheit aber sind sie beschränkt auf diejenigen, „die dieser Person möglich sind“ (*Ich schreibe für Leser*: V,325). Damit wird die Befreiung des fabulierenden Ich im Raum der unbegrenzten Möglichkeiten relativiert: die natürlichen Grenzen, die dem Buch-Ich innewohnen, werden gewahrt. In der Summe der ihm möglichen Fiktionen spiegelt sich die individuelle Identität, das Erlebnismuster dieser Person: „die Art, wie einer sich erlebt, führt zu immer wieder ähnlichen Situationen zwanghaft.“ (*Ich schreibe für Leser*: V,332). Diesen Umstand erkennt auch das Buch-Ich, wenn es innerhalb der Metapher des Anprobierens von Geschichten wie Kleider resigniert feststellt: „immer entstehen die gleichen Falten am gleichen Ort, ich weiß es.“ (GB: V,21). Mit fortschreitendem Romanverlauf werden die gleichen Falten als Grenze zwischen Variation und Wiederholung immer sichtbarer.

Um sich selbst zu erforschen, probiert das Buch-Ich sich einerseits durch verschiedene Rollenspiele aus, beobachtet jedoch auch die Rollen, die andere ihm gegenüber spielen. Es will herausfinden, welche Rollen es anderen durch seine Anwesenheit aufzwingt respektive die Rollen ergründen, die andere glauben, ihm gegenüber spielen zu müssen, um dadurch Rückschlüsse auf sein Selbst zu ziehen. Das Aufdecken der Rollenhaftigkeit anderer in Bezug auf das Ich ist natürlich nur durch seine vermeintliche Abwesenheit möglich und so nimmt es die Gespräche der anderen auf Tonband auf: „Wie die Gespräche meiner Freunde weitergehen ohne mich, manchmal glaube ich es mir vorstellen zu können, dann wieder gar nicht. [...] wie reden sie jetzt? Anders als zuvor? Genau so? Ernsthafter oder spaßiger?“ (GB: V,266). Das Ergebnis seiner Tonband-Beobachtungen führt das Ich weniger zu Enthüllungen seiner Freunde als zu Reflexionen über sich selbst: „Verrat (wenn man es einmal so nennen will) hat nicht stattgefunden, ich lösche die Spule, die mich eines gelehrt hat: Ich lechze nach Verrat.“ (GB: V,270).

Nach dem Leitsatz „Ich stelle mir vor [...]“ (GB: V,21) erfindet das Buch-Ich die

Figuren Enderlin, Svoboda und Gantenbein. Diese sind miteinander verbunden durch die Figur der Lila – in ihr vereinen sich mehrere Rollen: Enderlins Geliebte, Ehefrau von Svoboda und zunächst Geliebte, dann in zweiter Ehe die Frau Gantenbeins. Lila erscheint als alle Stränge zusammenhaltende Konstante, durch sie fügt sich das Erlebnismuster zusammen. Es gibt keine Variante ohne Lila, alle Entwürfe des Ichs in jeder Rolle bedürfen Lila²²⁶, die in ungemeiner Anpassungsfähigkeit immer nur in Relation zum jeweiligen Mann definiert wird. Sichtbar wird sie nur als jeweilige Projektion Gantenbeins, Enderlins oder Svobodas. Das Buch-Ich spiegelt sich in der Rolle seiner jeweiligen Projektionsfigur, die sich wiederum in der Projektion Lila spiegeln. Dennoch bleibt sie auch innerhalb dieser Relationen undefiniert, wandlungsfähig und undurchschaubar. Oft verhält sie sich entgegen des Bildnisses, das sich der jeweilige Mann von ihr gemacht hat: Svobodas Bild von ihr als treue Ehefrau wird durch ihren Betrug, Gantenbeins Sicherheit über Lilas Untreue wird durch ihre plötzliche Treue zerstört. So konstatiert das Buch-Ich zusammenfassend: „Einzigste Gewissheit über Lila: so wie ich sie mir vorstelle, gibt es sie nicht;“ (GB: V,279).

Enderlin verkörpert den Typus des unentschlossenen Intellektuellen, dem jede Entscheidung aus Angst vor Festlegung Mühe bereitet. Er verlegt gedanklich sein eigentliches Leben auf ein unerreichbares Ziel. So z.B. arbeitet er jahrelang darauf hin, als Dozent an einer amerikanischen Universität Karriere zu machen. Als er endlich einen Ruf nach Harvard erhält, „[...] erschrickt er über die Rolle, die er offenbar gespielt hat bisher –“ (GB: V,39). Er definiert sich selbst allein durch Leistung und ist dadurch, ähnlich wie Stiller, in hohem Maß vom Urteil der Mitwelt abhängig. So lebt auch er mit der ständigen Angst, dem Urteil anderer nicht gerecht zu werden, d.h. zu versagen. Er fühlt sich dem Bildnis als Harvard-Dozent und dem daraus erwachsenden hoch angesetzten Maßstab nicht gewachsen: „Was überzeugt, sind nicht Leistungen, sondern die Rolle, die einer spielt. [...] Enderlin kann kein Rolle spielen –“ (GB: V,118). So verharrt er in Untätigkeit, bis das Angebot nicht mehr besteht.²²⁷ Problematisch für seine Selbstwahl ist dabei, dass er nicht nur diese, sondern über-

²²⁶ Vgl. Marchand 1967, S. 312.

²²⁷ Enderlins Gegenfigur erscheint in der Rolle des Botschafters, der sich eines Tages seiner bloßen Rollenhaftigkeit bewusst wird, sich anders als Enderlin jedoch bewusst dafür entscheidet, seine Rolle in vollem Rollenbewusstsein weiter zu spielen. Er spielt sie so erfolgreich, dass er sogar einen Krieg abwenden kann und sein Name in die Geschichtsbücher eingehen wird. Die innere Distanz von seiner Rolle, die er als bloße Rolle reflektiert, ermöglicht ihm Selbsterkenntnis und -annahme.

haupt keine Rolle spielen kann. Er bleibt sich fremd, hat keinen Selbstbezug.

Gemäß dem ausgeführten Verhaltensmuster verfährt er auch, als er durch ein Missverständnis fälschlicherweise glaubt, nur noch ein Jahr zu leben. Er spielt gedanklich seine Optionen durch, verwirklicht jedoch keine davon und verharrt in paralysierter Entscheidungslosigkeit. Dies gibt ihm die Freiheit, weiterhin in Sehnsucht zu leben, deren Inhalt er jedoch nicht wirklich erreichen will: Ihm ist ein Leben im Bewusstsein des Erreichten nicht vorstellbar, sein Leben würde zukunftslos in der Festlegung. Daher enthält sein Verhaltensmuster keine Entscheidungen, weder dafür noch dagegen und so verhindert er auch die Wahl respektive die Festlegung seines Selbst in der Gegenwart.

Dies wird besonders deutlich an der Szene, in der Enderlin sich nach der Liebesnacht mit Lila weder zum Bleiben und Wiedersehen noch zum Fliegen zugunsten der Einmaligkeit der Begegnung entscheiden kann:

Ich kann mir beides vorstellen:

Enderlin fliegt.

Enderlin bleibt.

Langsam habe ich es satt, dieses Spiel, das ich nun kenne: handeln oder unterlassen, und in jedem Fall, ich weiß, ist es nur ein Teil meines Lebens, und den andern Teil muß ich mir vorstellen; Handlung und Unterlassung sind vertauschbar; [...] (GB: V,129).

Die Entscheidungslosigkeit findet einerseits ihre Begründung in den rein ästhetischen Charakterzügen Enderlins, wie sie in Kapitel II ausgeführt wurden. Sie lässt sich jedoch erst durch eine zweite Begründung vervollständigen: Da der Roman der These folgt, die Wirklichkeit eines Menschen werde nur in der Summe seiner Möglichkeiten sichtbar, werden die ihm vorstellbaren Möglichkeiten auch nicht durch Entscheidungen ausgeschlossen – widersprüchliche Vorstellungen bleiben parallel zueinander bestehen, da sie alle Möglichkeiten der Identität und damit das Wesen des Menschen zum Ausdruck bringen.

Da beide Möglichkeiten Teil der Identität sind, wird auf eine Entscheidung verzichtet.²²⁸ Mit dem Verzicht auf jede Festlegung wird auch der Erstarrung im Bildnis entgegengewirkt. Durch die Parallelstellung von Widersprüchen, die Ablösung einer Rolle durch eine andere, die Veränderung einer Geschichte durch das

²²⁸ In dem Roman *Santa Cruz*, in dem auf herkömmliche Weise zwischen Fiktion und Faktizität, zwischen Wunsch und Realität unterschieden wird, führt die Wahl sämtlicher Figuren für jeweils nur eine Realität und dem Versuch, die andere zu unterdrücken, dazu, dass sie ihr Selbst verfehlen und in der Uneigentlichkeit verharren. Die ungenutzte Möglichkeit bleibt dennoch latent vorhanden und äußert sich in Elviras Träumen und des Rittmeisters Sehnsucht nach Hawaii. Im Theaterstück wird Hawaii nur mit einem ‚i‘ geschrieben, ein Hinweis darauf, dass es sich nicht um die Sehnsucht nach dem realen Ort, sondern vielmehr nach einer anderen Daseinsform handelt.

Hinzufügen eines anderen, genauso möglichen Ausgangs, wird die Gefahr der Erstarrung im Bildnis gebannt: bevor sich ein Bild oder eine Rolle verfestigen kann, löst es sich bereits wieder auf und wird von einem anderen ersetzt.²²⁹

Enderlin bleibt für das Buch-Ich vorhersehbar, indem er nicht einmal im Angesicht seines vermeintlich nahenden Todes die Chance ergreift, neue Möglichkeiten zu probieren und sein Leben zu verändern. Daher bietet er für das Buch-Ich nur Wiederholung, das Ich gibt die Enderlin-Figur auf. Dennoch wird deutlich, dass Enderlin sehr wohl als Teilidentität im Buch-Ich enthalten ist; obwohl das Ich versucht, ihn als Möglichkeit seines Selbst von sich abzuspalten, stellt es fest: „– immer wieder, ich weiß es ja schon und doch erschrecke ich reglos, bin ich Enderlin, ich werde noch sterben als Enderlin.“ (GB: V,122).

Svoboda ist gleichzeitig Antagonist und Pendant zu Enderlin: Er ist der geradlinige, praktisch veranlagte Mann der Tat, der voll im Leben und in seinem Beruf als Architekt steht. Die Art seiner Beziehung zu Lila spiegelt seinen Charakter wider: während der unentschiedene Enderlin ihr Geliebter ist, ist der entschlossene Svoboda ihr Ehemann.

Seine Reaktion auf Lilas Untreue mit Enderlin: Er macht sich ein Bild von seinem Gegenspieler, das als Gegenbild zu ihm selbst erscheint. Er leidet unter der Situation und sucht die Entscheidung, etwas, das Enderlin nie könnte. Dennoch wird seine Reaktion auf den Ehebruch in verschiedenen Varianten durchgespielt: Svoboda fährt gegen einen Baum oder verhält sich liberal und aufgeschlossen oder verweist oder genießt die gewonnene Freiheit. Als einzige der drei Projektionsfiguren des Buch-Ichs ist Svoboda fähig zu einem Eigenleben, unabhängig von der Frau:

Man kann einen Menschen nicht bloß in seiner Beziehung zum andern Geschlecht vorstellen, einen Mann nicht; die meiste Zeit unseres Lebens verbringen wir mit Arbeit. [...]
Ich stelle mir vor:
Svoboda in einem weißen Arbeitsmantel [...] (GB: V,256).

Auch wenn Svoboda ihn immer wieder beschäftigt, distinguiert sich das Buch-Ich nach einigen Anläufen auch von ihm. Bubner macht auf eine Besonderheit in der sprachlichen Nennung von Gantenbein und Svoboda aufmerksam, wenn es heißt: „Wenn ich Svoboda wäre: [...] Aber ich bin nicht Svoboda. Mein Name sei Gantenbein.“ (GB: V,259/261). In Bezug auf Gantenbein wird das Pronomen ‚Ich‘ durch

²²⁹ Vgl. Lüthi 1997, S. 82.

‚Mein Name‘ sowie das ‚wäre‘ durch ‚sei‘ ersetzt.

Gantenbein ist ‚ein Name‘, den das Erzähler-Ich *selbst wählen kann*, während die Beziehung zu Svoboda nur eine der Identität bzw. der Nicht-Identität sein kann. Svoboda ist keine Rolle, die Distanz zulässt, da er selbst – ebenso wie Enderlin – keine Rolle spielen kann, seine Rolle nicht als Rolle betrachten kann: auch er hält sie für seine Realität, und er bleibt realitäts- und somit auch identitätslos, sobald sie in Frage gestellt wird. [Hervorh. im Orig.]²³⁰

Gantenbein erscheint im Gegensatz zu Enderlin und Svoboda nicht als Person, sondern als Rolle. Das Buch-Ich wählt ihn als Hauptvertreter seiner Vorstellungen, da sie ihm eine Vielzahl an Variationen und Verhaltensweisen liefert. Das Buch-Ich spielt die Rolle des Gantenbein in verschiedenen Versionen durch, ohne Gantenbein zu sein, während Gantenbein die Rolle des Blinden spielt, ohne blind zu sein. Darin klingt bereits das der Figur Gantenbein inhärente und für seine Rolle wichtige Moment der Reflexion an. Gantenbein ist frei von jeder Festlegung: der Leser kennt ihn erst, seit er sich für die Blindenrolle entschieden hat, er ist frei von Vergangenheit und Zukunft sowie Beruf und festlegendem Aussehen, das nie beschrieben wird. Durch sein Nicht-Festgelegtsein genießt er absolute Freiheit, ist offen nach allen Seiten hin und daher frei auch vom Bildniszwang.

Seine gespielte Blindheit, so glaubt er, gewährt ihm Einblick in die Rollen, Lebenslügen und Eigenschaften seiner Mitmenschen, weil diese sich vor einem Blinden nicht tarnen müssen. Tatsächlich verhält es sich jedoch so, dass seine Mitmenschen ihre Chance ergreifen, eine andere Rolle zu spielen als die, auf die sie sonst festgelegt sind. Durch Gantenbeins Blindnis dem üblichen Rollenzwang enthoben, spielen sie in seiner Anwesenheit die Rolle, die sie gern verkörpern würden respektive für ihr wahres Selbst halten. Die verspiegelte Blindenbrille dient ihnen dabei als Möglichkeit der Selbstbespiegelung. Bestes Beispiel ist Camilla Huber, die Prostituierte, die sich ihm gegenüber als Maniküre-Dame ausgibt und die Rolle einer höchst moralischen, emanzipierten, unabhängigen, ehrbaren Frau spielt. So befreit sie sich vom Bildnis, das Gantenbein nicht sehen kann, wie sie glaubt. Wie Camilla ergreifen die meisten seiner Mitmenschen die Chance, Gantenbein in irgendeiner Form ihre Wunschrolle vorzuspielen – sei es die Veränderung einer äußeren Identität oder die Vermittlung von Lebenseinstellungen. Die Konfrontation der Wunschrolle in Diskrepanz zu derjenigen, die Gantenbein sieht, lässt zwei Identitätsversionen gleichzeitig zum Vorschein treten. So bewahrheitet sich seine Annahme „man kann einen

²³⁰ Bubner 2005, S. 287.

Blinden nicht hinters Licht führen...“ (GB: V,100). Er schweigt zwar über die Rollendiskrepanzen, die er sieht, macht jedoch von der Möglichkeit regen Gebrauch, als Blinder das schauspielerische Rollenspiel anderer vermeintlich naiv zu enthüllen, Tabuverletzungen zu begehen und Irritationen zu provozieren.

Als Blinder ist er der einzig Sehende. In der Rolle des Blinden erkennt er die Bildnisse der Mitmenschen und auch diejenigen, die er sich selbst als Sehender schaffen würde, sich aber als Blinder nicht machen kann.

Er durchschaut jedoch auch sich selbst, ist sich der eigenen Rollenhaftigkeit stets bewusst, verwechselt sich nie mit der Rolle und bleibt so ständig in der Reflexion auch über das sonst Unbewusste. Zugunsten des Reflexionsmoments fehlt ihm jede Form der Unmittelbarkeit, die in seiner Rolle nicht angelegt ist. Hier dient die Blindenbrille gleichzeitig als Schutz vor der Außenwelt und als Spiegelung seines Selbst. Seine Rolle bietet ihm einen breiten Raum zur Reflexion über sich selbst und die Grenzen und Möglichkeiten seiner Rolle in unterschiedlichen vorgestellten Kontexten.

So z.B. testet er ständig die Grenzen der Glaubwürdigkeit seiner Rolle aus, leert volle Aschenbecher, die er als Blinder nicht sehen könnte, räumt das Chaos, das Lila hinterlässt auf, erledigt die Hausarbeit, schenkt Wein nach, bemerkt sogar, wenn jemand mit seinem Fuß auf Lilas Mantel steht. Es zeigt sich, dass seine Umwelt unerschütterlich an seiner Blindnis festhält, trotz zahlreicher Gegenbeweise zweifelt niemand an dem unumstößlichen Bildnis. Dadurch ist eine auf Offenheit und Authentizität beruhende zwischenmenschliche Beziehung nicht möglich.

Gerade bei Lila fragt er sich immer wieder, ob sie tatsächlich an seine Blindenrolle glaubt und vermutet, sie durchschaue ihn, lasse ihm die Rolle jedoch aus Liebe. Als er ihr seine Lüge gesteht, stellt sich dies jedoch als Trugschluss heraus, auch sie hält am Bildnis von ihm fest. Gantenbein konstatiert: „Triff einmal den Nagel, woran dein Bildnis hängt! Ich verbrauche vier Patronen, bis das Bildnis auch nur baumelt.“ (GB: V,260).

Der wichtigste Grund seiner Rollenwahl ist Lila, mit der er in einer, wie er sagt, glücklichen Beziehung lebt, wobei dieses Glück jedoch durch seine Blindenrolle erst möglich wird: Er kann ihre Unzulänglichkeiten im Alltag nicht sehen und sie daher

auch nicht zurechtweisen, es kann auch keine Streitereien wegen sichtbarer Verstimmungen geben, denn er sieht sie ja nicht und das wichtigste Argument, das gleichzeitig seine Unehrlichkeit der gespielten Blindheit ihr gegenüber rechtfertigt, lautet: Er kann ihre Untreue, von der er unumstößlich überzeugt ist, nicht sehen und daher auch nicht mit der ihm eigenen Eifersucht darauf reagieren. Er liest keine herumliegenden Briefe, die er doch nicht als Beweis verwenden könnte, und sieht nicht, wenn sie sich nach einer Reise am Flughafen von einem anderen Mann verabschiedet, bevor sie ihn begrüßt. Lila muss vor ihm nicht heucheln, weil sie sicher sein kann, dass er sie nicht verdächtigt. So erfüllt sich sein Credo: „Wenn Lila wüßte, daß ich sehe, sie würde zweifeln an meiner Liebe, und es wäre die Hölle, ein Mann und ein Weib, aber kein Paar; erst das Geheimnis, das ein Mann und ein Weib voreinander hüten, macht sie zum Paar.“ (GB: V,103f.), verunmöglicht jedoch gleichzeitig eine Beziehung, die auf wirklicher Nähe durch das Wissen um das wirkliche Wesen des Anderen basiert.

Auch wenn Lila verschiedene Rollen zugeteilt werden, verschiedene Alternativen zu ihrem Schauspielerberuf sie als Contessa oder Ärztin vorstellen, entkommt Gantenbein nicht seinem Verhaltensmustern, und so führt auch dies zwanghaft zu den immer wieder ähnlichen Situationen, wie Frisch eingangs feststellt: „Gantenbein bleibt derselbe.“ (GB: V,210).

In nur zwei Versionen wird versucht, Gantenbein ohne eine Rolle zu erproben, was sich beide Male als unmöglich erweist:

Wenn Lila ihn weiterhin betrügt, kann er sich vor der Eifersucht nicht schützen, macht ihr lächerliche Szenen, liest heimlich seine Liebesbriefe, die er ihr geschrieben hat, als sie noch mit Svoboda verheiratet war, hält sie aber fälschlicherweise für den Beweis ihrer Untreue ihm gegenüber. Als Sehender wird Gantenbein blind, ihm fehlt der Schutz der Reflexion durch die Blindenbrille, die ihm die Kontrolle über mögliche unmittelbare (Affekt-)Handlungen gewährt. Er fällt der Lächerlichkeit anheim.

Wenn Lila ihn nicht betrügt, verliert seine Blinden-Rolle automatisch ihre Berechtigung: „Lila betrügt ihn nicht. Dafür hat er keine Rolle.“ (GB: V,311).

Das Roman-Ich stellt schnell fest, dass Gantenbein ohne Rolle keine Option darstellt und entlässt ihn wieder in die Blindnis.

Neben den drei Projektionsfiguren Enderlin, Svoboda und Gantenbein tauchen im-

mer wieder Figuren auf, deren Funktion sich auf die Trägerschaft einzelner Ereignisse, wie z.B. einen Mord, einen Betrug, einen Lottogewinn, beschränkt und in der Regel als Kontrafaktur zum Verhalten der „Hauptfiguren“ steht. Einzig Camilla und Burri werden weiter ausgestaltet.

Camilla ist eine Projektionsfigur Gantenbeins und taucht nur in Zusammenhang mit ihm auf. Der Kontakt beschränkt sich örtlich auf ihre Wohnung und inhaltlich darauf, ihr im Raum des oben ausgeführten beiderseitigen Rollenspiels „wahre Geschichten“ zu erzählen. Camillas Begriff von Wahrheit bezieht sich, ähnlich wie Knobels im *Stiller*, darauf, dass etwas „wirklich geschehen“ ist, während Gantenbein als wahr bezeichnet, was er sich vorstellen kann, womit er *Stillers* Definition von Wahrheit nahesteht, was darauf schließen lässt, dass Frisch den Protagonisten seine eigene Einstellung zuschreibt. Die Diskrepanz korrespondiert mit dem gesamten Romankonzept, dass die Wirklichkeit einer Person nicht durch ein wahres Erlebnis ausgedrückt werden kann und dadurch keine Geschichten, sondern ein Erlebnismuster, das sich in fiktiven Geschichten demonstriert, erzählt wird, um dadurch zu einer höheren Wahrheit in Bezug auf Identität, einer wirklichkeitsgetreueren Darstellung von Identität nahe zu kommen.

Burri ist Gesprächs- und Schachpartner des Buch-Ich. Das Schachspiel fungiert als Metapher für das Romanprinzip: Der Erzähler kann innerhalb eines Spielraums seine imaginierten Figuren bewegen und mit ihnen Spielzüge vollziehen, die jedoch durch bestimmte Regeln begrenzt sind. Er kann seine (Schach-)Figuren nur in den Spielregeln bzw. entsprechend ihrer Rolle und ihres Charakters im Roman bewegen. Dadurch sind bestimmte Züge möglich, andere verbieten sich. Jeder Zug ergibt sich aus bereits realisierten Zügen und so werden mit jedem Zug die Auswahlmöglichkeiten geringer, bis nur noch ein Zug- bzw. Erlebnismuster möglich ist.²³¹

Wie eingangs erwähnt, handelt es sich beim Gantenbein-Roman um die radikalste Umsetzung der Bildnisbefreiung.

Der Pferdekopf-Traum in Verbindung mit der direkt darauf folgenden Jerusalem-Episode weisen auf die Thematik des Bildnisses hin. In der ersten Nennung des Traums ist das Pferd noch am Leben: „[...] es hat aus dem Granit herauszuspringen versucht, was im ersten Anlauf nicht gelungen ist und nie, ich seh's, nie gelingen

²³¹ Vgl. ebd., S.325.

wird [...]“ (GB: V,12). Wie prophezeit gibt es seinen Kampf gegen den Granit auf, erscheint als lebloses, in Granit eingeschlossenes Bildnis aus „[...] Terrakotta, kunstvoll bemalt, die schwarzen Nüstern und das kreideweiße Gebiß, alles nur bemalt, die rote Mähne starr, langsam zieht es sich in den Fels zurück, der sich lautlos schließt [...]“ (GB: V,154). Das Erstarren im Granit symbolisiert die Bildnisproblematik, die das Individuum auf bestimmte Rollen festlegt, einengt, umschließt und an seiner Freiheit hindert. Gleich darauf folgt die Jerusalem-Episode, die den Roman aus dem Entwurf freier Variationen in die Wahrnehmung der Grenzen der Möglichkeiten übergehen lässt. Sie berichtet von der Erfahrung des Ich, das in Jerusalem die Diskrepanz zwischen Erwartetem und Realem erfährt. Es begibt sich auf die Reise mit der Erwartung, das irdische Jerusalem unmittelbar zu erleben, das es nur von Bildern kennt, und es mit neuen Augen zu sehen, sein Bildnis davon zu verändern. Was es jedoch vorfindet, ist die klischeehafte Verfestigung dieses Bildnisses von Jerusalem durch eine publikumswirksame Darstellung des Bildnisses:

Jerusalem – wie ich es mir vorgestellt habe [...] Und ich weiß schon jetzt, dass es auch nach Stunden, wenn ich besichtigt habe bis zur Erschöpfung, nicht wahr wird. [...] Alles bleibt Augenschein. [...] Gegen Abend, als ich hinunter fahre und in einer Kurve anhalte, um nochmals auf Jerusalem zurückzuschauen [...], weiß ich nur, was ich bei meiner Ankunft schon gewusst habe [...]“ (GB: V,154ff.).

Die die Touristenattraktionen umgebende Architektur leitet den Blick des Betrachters auf bestimmte Details, die man gemeinhin von Postkarten kennt. Die Freiheit und Lebendigkeit, Jerusalem durch eigene Augen zu sehen und zu erfahren wird durch seine fokussierende Darstellung, die vornehmlich mit Hilfe der Architektur erreicht wird, verhindert, ähnlich wie der Granit die Lebendigkeit des Pferdes einschließt und erstickt. Die Freiheit wird eingeschränkt, die Möglichkeiten des Erlebens und der Sichtweise auf Jerusalem wird künstlich gelenkt und auf nur eine Interpretationsmöglichkeit verengt, die der Besucher als wirklich empfinden soll. Die dahinter stehende Aussage bekräftigt die Aussage des gesamten Romans gegen das Erstarren des Selbst im Bildnis und die Festlegung auf nur ein mögliches Selbst: Es ist der Aufruf zur totalen Bildnisbefreiung, der lebendigen Veränderung innerhalb der Fülle der Möglichkeiten.

Daher führt der Roman auch nicht zu einer Entscheidung, welchem Bildnis der Ich-Erzähler „wirklich“ entspricht. Anders als im *Stiller*, in dem der Protagonist schließlich dazu verurteilt wird, Stiller zu sein und sich diesem Urteil fügt, bleibt in *Mein Name sei Gantenbein* letztlich offen, welche Identität ihm zugehörig ist. Als

das imaginäre Gericht, bezeichnenderweise beschrieben als „jemand, den es nichts angeht“ (GB: V,313), ihn dazu befragt: „’Warum sagen Sie nicht klipp und klar’, fragt er mit einem letzten Reist von Geduld, ’welcher von den beiden Herren Sie selbst sind?’ Ich zuckte die Achsel. [...] ,Sie erzählen lauter Erfindungen.’ ,Ich erlebe lauter Erfindungen’.“ (GB: V,313).

IV.3.4.2 Biografie: Ein Spiel

Nachdem die Darstellung von Varianten als reine Fiktion und ohne jede Kausalität im Roman gelungen ist, sucht Frisch nun nach einer neuen Umsetzungsform für das Theater, das sein Unbehagen an den bestehenden Konzepten zum Ausdruck bringen kann:

Die Fabel, die den Eindruck zu erwecken sich bemüht, dass sie nur so und nicht anders hätte verlaufen können, befriedigt zwar eine Dramaturgie, die uns als klassisches Erbe formal belastet: eine Dramaturgie der Fügung, eine Dramaturgie der Peripetie. [...] Tatsächlich sehen wir, wo immer Leben sich abspielt, etwas viel Aufregenderes: es summiert sich aus Handlungen, die oft zufällig sind, und es hätte immer auch anders sein können, es gibt keine Handlung und keine Unterlassung, die für die Zukunft nicht Varianten zuließe. [...] Es geschieht etwas, und etwas anderes, was ebenso möglich wäre, geschieht nicht, und es liegt eigentlich nie an einer einzelnen Handlung oder einem einzelnen Versäumnis; wo wir Entscheidungen treffen, erweist es sich als Gebärde eines Gesteuerten, der nicht weiß, was ihn steuert [...]“ (*Schillerpreis-Rede*: V,366/367).

Frisch wendet sich von einer Form des Theaters ab, das Handlungen und Zustände als kausal bestimmt und dadurch als Fügung oder Peripetie darstellt. Er sucht eine Dramaturgie, die den Sinn eines Geschehens anzweifelt und das Zufällige als Abbild des Lebens und der Wirklichkeit unterstreicht. „Wie aber stelle ich das dar? Jeder Verlauf, der dadurch, dass er stattfindet, andere Verläufe ausschließt, mündet in die Unterstellung eines Sinns, der ihm nicht zukommt, der nicht gemeint ist.“ (*Schillerpreis-Rede*: V,368). Frisch setzt schließlich an die Stelle einer Dramaturgie der Fügung diejenige des Zufalls, des Spiels mit den Variationen, „[...] eine Dramaturgie des Unglaubens; eine Dramatik der Permutation – vielleicht...“ (*Schillerpreis-Rede*: V,368). Diese Form der Darstellung soll den Zuschauer von jeder Illusion eines vorgegebenen Sinns der Handlung freisprechen.

Inhaltlich stellt Frisch in seinem Stück *Biografie: Ein Spiel* die Frage:

[...] inwiefern sind wir, wenn wir zu wählen meinen, gesteuert und vertuschen es vor uns selbst, indem wir uns im nachhinein plausibel machen, warum wir das und das ‚gewählt‘ haben? Je wacher einmal der Verdacht, dass wir gesteuert sind, um so lebhafter wird das intellektuelle Bedürfnis, dieses Kürmann-Bedürfnis, noch einmal anzufangen und in seinem Leben irgendetwas anders zu machen, und sei's nur, um sich den Nachweis zu bringen, dass wir wählen können.²³²

Tatsächlich kristallisiert sich im Verlauf des Stücks immer mehr heraus, dass Kürmanns Biographie nicht durch den so oft bemühten Zufall zustande kommt, sondern vielmehr durch seine Persönlichkeit, die bestimmt, wie er Zufälle erlebt, auf sie reagiert und sie für sich nutzt oder nicht. Wie sich herausstellen wird, ist das zentrale Thema des Stücks, ähnlich dem Gantenbein-Roman, denn auch nicht der Zufall, sondern vielmehr die Entfaltung des Menschen mit Hilfe der Variationen seines Ich.

Während Stiller und Walter Faber die Wiederholung als innere Wiederholung und Durcharbeitung ihres nicht mehr veränderbaren Lebens nutzen²³³, bekommt der Protagonist im Theaterstück die Möglichkeit, durch Wiederholung und das Ausprobieren von Varianten zu seinem Leben seine Biographie nachträglich zu verändern: Er darf sein Leben noch einmal durchspielen, sich in der gleichen Szene mehrmals anders verhalten und so seinen Lebenslauf beliebig ändern.

Ändern will Kürmann²³⁴ vor allem eins: seine Ehe mit Antoinette soll verhindert werden. Doch er scheitert in seiner Wahl, indem er nur unwichtige Details in seinem Leben verändert. Jede einschneidende Korrektur würde schwerwiegende Konsequenzen nach sich ziehen, denen er nicht zustimmen kann, so z.B. müsste er auf seinen Sohn Thomas verzichten, würde er den Selbstmord seiner ersten Frau ungeschehen machen. Zudem hindern ihn seine Erfahrungen aus der Vergangenheit daran, sich gegenüber einem neuen Ereignis auch neu zu verhalten. Er lebt nach dem Grundsatz: „Ich kenne das.“ (BIO: V,490f.). Er hat sich ein Bildnis von sich selbst, von Antoinette und von seiner Vergangenheit gemacht, das ihn hindert, sein Verhalten in der Gegenwart zu modifizieren. Letztendlich verhindert die Bildnis-Fixierung als Ausdruck eines starren Ich- und Welt-Verhältnisses die neue Version seiner Biographie.²³⁵

²³² Zimmer u.a. 1968.

²³³ Vgl. Kap. VI.2.

²³⁴ Schmitz weist auf die aus dem Mittelhochdeutschen hergeleitete Namenssymbolik Kürmanns, als einer, der wählen kann, hin. Ironischerweise bezeichnet das zugrunde liegende Verb, das mittelhochdeutsche Wort ‚kiesen‘ nicht ‚beliebig wählen‘, sondern ‚wählen nach der Gesetzmäßigkeit‘ (vgl. Schmitz 1985b, S. 71). So zeigt sich, dass auch Kürmanns Wahlfreiheit begrenzt ist.

²³⁵ Vgl. Bohler 1998, S. 141f..

Das Stück beginnt mit dem ersten Kennenlernen Kürmanns und Antoinettes. In den Regieanweisungen heißt es: „Dann hört man ein schlechtes Klavier nebenan: Takte, die abbrechen, Wiederholung, wie wenn geprobt wird [...]“ (BIO: V,483). Damit wird auf die Grundkonzeption des Stücks hingewiesen: Proben. Der Verweis auf das Schachspiel, das Kürmann Antoinette vorschlägt, um Intimitäten zu vermeiden, gibt einen weiteren Hinweis und erinnert an die Konzeption des *Gantenbein*-Romans: Das Spielfeld, respektive der Spielraum, in dem die Figuren sich bewegen können, ist gegeben. Die Spielzüge können frei gewählt werden, sie werden lediglich durch die Spielregeln begrenzt. Je nach Spielzug ergeben sich verschiedene Möglichkeiten für weitere Züge, wodurch ein jeweils anderer Spielverlauf möglich wird.

Schauplatz des Geschehens ist Kürmanns Wohnung, die je nach Gebrauch z.B. durch den Wechsel von „Arbeitslicht“ zu „Spiellicht“ umfunktioniert wird. Durch den Wechsel wird die Illusion von Wirklichkeit und damit eine Identifikation des Zuschauers mit dem Geschehen zerstört, der reine Probencharakter wird hervorgehoben.

Kürmann wählt die Episoden seiner Biografie, die er überprüfen und gegebenenfalls so korrigieren will, dass eine andere Lebensgeschichte daraus wird. Der Registrator, ausgestattet mit einem Dossier, das sämtliche Daten und Fakten aus Kürmanns Leben enthält, tritt als objektivierende Instanz auf. Er überwacht das Geschehen, greift ein, wenn er sieht, dass sich dieselben Fehler wieder einschleichen und erinnert Kürmann an die Spielregeln: Kürmann darf seine neue Rolle frei entwerfen, seine Freiheit wird lediglich in zwei Aspekten begrenzt: Er muss mit der ihm gegebenen „Intelligenz“ umgehen, darf sie zwar schulen oder aber verkommen lassen, sie aber nicht frei wählen. Ebenso wenig hat er Einfluss auf das Verhalten und die Reaktionen seiner Mitmenschen auf sein Handeln. Die anderen Figuren konfrontieren Kürmann mit seiner Vergangenheit und Erinnerung und treten insofern lediglich als Rollenträger auf, als sie selbst über keinen eigenen Spielraum verfügen: sie werden gerufen, um zitathaft Vergangenes zu reproduzieren, um Kürmann im entscheidenden Moment die Möglichkeit zur Revision zu geben.

Allein Antoinette kommt eine Sonderstellung zu, nicht nur, weil sie am Ende des Stücks selbst die Chance zur Veränderung der Biografie bekommt und ohne zu zögern und in einem einzigen Anlauf die Ehe verhindert, also mühelos realisiert, was Kürmann in zahlreichen Versuchen nicht gelingt. Sie verhält sich während des Spiels

immer ein wenig anders, als Kürmann es erwartet hat bzw. erinnert. Dadurch wird deutlich, dass Kürmann zu ihr in bildnishafter Verstellung steht. Antoinette zeigt im Handlungsverlauf immer wieder, dass sie seinem Bildnis von ihr gar nicht entspricht. Der Registrator macht ihn darauf aufmerksam, dass er sich bereits nach der ersten Nacht mit Antoinette zu ihr nicht als eigenständige Person, sondern als Bildnis verhält, wodurch er und nicht sie die Fortsetzung der Liebesnacht erzeugt:

REGISTRATOR Ihre Erinnerung, Herr Kürmann, hat gedichtet: niemand hat sich

auf ihr linkes oder rechtes Knie gesetzt, kein Arm am Hals, kein Kuß, der zu verlängerter Zärtlichkeit nötigt. Nichts von alledem. Auch sie hat eine Verabredung. Sie wirkt weder enttäuscht noch verwirrt, im Gegenteil [...] sie beharrt nicht einmal auf der Vertraulichkeit der nächtlichen Anrede.

KÜRMAN Das verstehe ich nicht –
[...]

REGISTRATOR Sie haben sie unterschätzt, Sie haben damals nicht glauben wollen, daß eine Frau, nachdem sie mit ihnen geschlafen hat, auch lieber allein sein möchte. (BIO: V,535/536).

Hält man sich vor Augen, dass die Ehe im Wesentlichen zustande kommt, weil Kürmann in bildnishafter Verblendung davon ausgeht, dass es das ist, was Antoinette respektive alle Frauen von ihm erwarten, bewahrheitet sich einer der Leitsätze des Stücks: „Es mußte nicht sein.“ (BIO: V,484), hätte Kürmann sein Bildnis kritisch überprüft. Auch in der Gegenwart des Spiels wäre es zu ändern, wenn Kürmann die Worte des Registrators reflektieren würde und in der Lage wäre, vom Bildnis loszukommen. Stattdessen verharrt er weiter in seinen Vorurteilen gegenüber sich und Antoinette und wiederholt immer wieder seine Lebenseinstellung, die ihn daran hindert, sein Ziel einer veränderten Biographie zu erreichen: „Ich kenne das!“ (BIO: V,486). Wieder trifft der Registrator den Kern des Problems, wenn er Kürmann warnt:

Darf ich Ihnen sagen, was für einen Fehler Sie machen und zwar von Anfang an. Kaum sehen Sie eine junge Frau in diesem Zimmer, eine Unbekannte, denken Sie an eine Geschichte, die sie schon erfahren haben. [...] Sie verhalten sich nicht zur Gegenwart, sondern zur Erinnerung. Das ist es. Sie meinen die Zukunft schon zu kennen durch Ihre Erfahrung. Drum wird es jedes Mal dieselbe Geschichte. (BIO: V,492).

Doch auch Antoinette ist nicht frei vom Bildnis. Besonders deutlich wird dies in der Eifersuchtsszene Kürmanns: Je ohnmächtiger er in der ersten Fassung ist, desto mehr scheint Antoinette die Achtung vor ihm zu verlieren. Als er aber in einer Version seines Lebenslaufs äußerlich die Fassung bewahrt und sich „einwandfrei“ (BIO:

V,551), d.h. ohne sie anzuschreien oder zu ohrfeigen, verhält, ist es Antoinette, die irrational reagiert: Sie weint und schreit, wirft ihm vor, jedes Mal mache er eine Szene und brülle sie an. Plötzlich ist sie diejenige, die sich von der Vergangenheit der ersten Version nicht lösen kann. Antoinette reagiert auf die Erinnerung, also das Bild, das sie von Kürmann und seinem Verhalten hat. Statt sich auf die neue Situation und ihren veränderten Ehemann einzustellen, reagiert sie wie auf eine Wiederholung der Ereignisse: „Jetzt ist man zwei Jahre verheiratet, und es ist das erste Mal, daß ich eine Nacht nicht nachhaus komme, das erste Mal, und jedes Mal machst du eine Szene [...]“ (BIO: V,549).

In Kürmann erscheinen zwei gegensätzliche Positionen vereint²³⁶: Einerseits ist er der festen Überzeugung, alles Geschehen sei zufällig, daher austauschbar: „Biografie! Ich weigere mich zu glauben, dass unsere Biografie, meine oder irgendeine, nicht anders aussehen könnte. Vollkommen anders. Ich brauche mich nur ein einziges Mal anders zu verhalten –“ (BIO: V,502). Andererseits erscheint ihm durch sein Bildnis von sich selbst und seinen Mitmenschen jede Situation bereits von Beginn an auf einen bestimmten Ausgang hin angelegt, wodurch er es nicht schafft, seine Lebensgeschichte wesentlich zu verändern. Kürmann erscheint als Mann, der sich trotz größter Freiheits- und Wahlmöglichkeiten nicht vom Bildnis zu lösen vermag und so erhält er am Ende des Stücks auf seine Frage, was er wählen kann, die Antwort: „Wie Sie sich dazu verhalten, daß Sie verloren sind.“ (BIO: V,573).

Kürmann muss seinem Tod entgegenblicken, einem Zustand, der keine Varianten mehr zulässt.

IV.4 Bildnisverbot und Selbstbezug des Schriftstellers

Die Beschäftigung mit dem Themenkomplex Bildnis führt zwangsläufig zu Max Frisch zurück, indem sich die Frage nach dem Selbstbezug des Schriftstellers stellt. Unterliegt er nicht schreibend selbst seinem eigenen Bildnisverbot, wenn er Menschen literarisch darstellt? Bedeutet sein Schreiben nicht auch, das Unfassbare, Wandelbare sprachlich im statischen Bild zu fixieren?

²³⁶ Vgl. Hanhart 1976, S. 64f..

Die Erhellung dieser Frage setzt die Beschäftigung auch mit dem Zusammenhang von Inhalt und Form bzw. darstellerischen Mitteln im Werk voraus.

Frisch gestaltet in erster Linie *Andorra*, aber auch die Parabel *Biedermann und die Brandstifter* sowie zumindest teilweise *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie* anhand dessen, was er selbst als Dramaturgie der Fügung bzw. der Peripetie bezeichnet.

Andorra richtet sich gleich dem klassischen Drama nach strenger Kausalität und hinterlässt beim Zuschauer den Eindruck eines notwendigen Handlungsverlaufs, der nicht anders hätte sein können: Die Exposition nimmt das Ende bereits vorweg, d.h. von Beginn an ist der Verlauf nicht veränderbar. Die sich steigernde Entwicklung erreicht in der Mitte des Stücks durch die Wendung sowohl in Andris Leben als auch im Handlungsverlauf ihren Höhepunkt, um dann auf das von Beginn an Unvermeidliche hinzusteuern. Durch den Einsatz der Zeugenschranken, der freilich vom klassischen Drama abweicht, verstärkt sich der Charakter des Unveränderbaren noch, indem er das bereits Geschehene in die Vergangenheit rückt und dem Zuschauer keinen Zweifel über das Ende lässt. Wie im klassischen Drama das Schicksal als höhere Instanz wirkt, ist es hier das manifeste Bildnis, das die Handlung festlegt und unveränderbar auf die Katastrophe hinsteuert.

Frisch wählt bewusst ein Gestaltungsprinzip, das der Thematik des vom Bildnis gefesselten und schließlich getöteten Menschen Rechnung trägt, indem es den Bildniszwang parallel zum Inhalt deutlich hervorhebt.²³⁷

Wie aber verhält es sich in seinen anderen Romanen und Stücken, in denen er gerade das Gegenteil, die Befreiung vom Bildnis, anstrebt? In diesem Zusammenhang erweist sich Frischs Verhältnis zur Sprache als aufschlussreich.

Sprachbetrachtung geht allgemein davon aus, dass Sprache als Mittel zur Verständigung zwischen Menschen, d.h. der Vermittlung von Wahrheiten dient. Gegenüber beiden Punkten zeigt sich Frisch jedoch äußerst skeptisch, seine Einstellung zu Sprache ähnelt der Nietzsches, der an eine unüberbrückbare Distanz zwischen dem ‚Ding an sich‘ und der Sprache glaubt:

Das ‚Ding an sich‘ (das würde eben die reine folgenlose Wahrheit sein) ist auch dem Sprachbildner ganz unfaßlich [...] Er bezeichnet nur die Relationen der Dinge zu den Menschen und nimmt zu deren Ausdruck die kühnsten Metaphern zu Hilfe. Ein Nervenreiz, zuerst übertragen in ein Bild! Erste Metapher. Das Bild wird nachgeformt in einem Laut! Zweite

²³⁷ Vgl. Lüthi 1997, S. 54ff.

Metapher.²³⁸

Da durch die Sprache automatisch eine metaphorische Entfremdung vom Ding stattfindet, ist das Ausdrücken des ‚Dings an sich‘ laut Nietzsche nie vollkommen möglich; die Sprache verselbständigt sich auf dem Weg, das ‚Ding an sich‘ auszudrücken. Ein weiteres Hindernis stellt der Leser oder Hörer als aktiver Rezipient dar: Er hat eine eigene Beziehung zur verwendeten Sprache, zu den gelesenen oder gehörten Wörtern und deren grammatikalischer Beziehung; so kommt es zwangsläufig zu einer Störung der Rezeption des Werks, so wie es vom Autor ursprünglich gemeint war.²³⁹

Frisch selbst beschreibt die Konsequenz dieses Vorgangs:

[...] das größte Pech freilich, das ein Schriftsteller haben kann, ein ernsthafter, ist Erfolg auf Grund eines oder mehrerer Mißverständnisse [...]: wenn nämlich unsere Ausdruckskraft so schwächlich ist, so geläufig-uneigen, daß die baren Meinungsinhalte, die der Leser sowieso sucht, tatsächlich unsere Arbeit dominieren. Man sieht sich dann, von Auflage zu Auflage, unversehens in der Rolle eines schriftstellerischen Seelsorgers, Eheberaters und Rattenfängers, beziehungsweise Jugendführers. Auch eine Rolle, deren Fehlbesetzung man ist, wird man aber nicht ohne weiteres los.“ (*Öffentlichkeit als Partner*: IV,248f.).

Hier wird Frischs Angst vor der Rollenzuweisung respektive der Bildnisfixierung deutlich: Durch die Fehlinterpretation des Publikums wird der Autor wiederum in eine Rolle, ein Bildnis gezwängt, das weder ihm noch seinem Werk entspricht. So ist die vollkommene Vermittlung dessen, was durch ein literarisches Werk ausgedrückt werden soll, rein sprachlich von vornherein verunmöglicht. Frisch in seinem Tagebuch:

Was wichtig ist: das Unsagbare, das Weiße zwischen den Worten, und immer reden diese Worte von Nebensachen, die wir eigentlich nie meinen. 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. (TBI: II,378f.)

Da Sprache Wahrheit nie vollkommen aussprechen kann, erscheint das Ausdrückende allenfalls als „Spannung zwischen [den] Aussagen“ (TBI: II,378). Die Sprache arbeitet laut Frisch „[...] indem sie die Leere, das Sagbare, vortreibt, gegen das Geheimnis, gegen das Lebendige.“ (TBI: II,379), jedoch nie darüber hinaus. Das

²³⁸ Nietzsche 1966, S. 312.

²³⁹ Vgl. Hyoungh-Shik 1983, S. 123ff..

Unsagbare, das Lebendige, bleibt also vor der Versprachlichung und dadurch vor der Festlegung geschützt. Die Hoffnung Frischs, seine Literatur so zu gestalten, dass sie die Grenze des „Geheimnisses“ berührt, jedoch nicht fixierend über sie hinaus geht, sondern hinter der Grenze Raum für Lebendigkeit lässt, schützt ihn vor der Bildnisfizierung: „Man sagt, was nicht das Leben ist. Man sagt es um des Lebens willen.“ (TBI: II,379).

Eine ähnliche Sprachauffassung vertritt auch Adorno, der zum künstlerischen Darstellungsprozess schreibt, dass ein Kunstwerk nie vollkommen die Realität widerspiegeln kann, sie kann sie höchstens nachbilden: „[...] alles, was die Kunstwerke an Form und Materialien, an Geist und Stoff in sich enthalten, ist aus der Realität in die Kunstwerke emigriert und in ihnen seiner Realität entäußert: so wird es immer auch zu deren Nachbild.“²⁴⁰

Als Schriftsteller ist Frisch jedoch naturgemäß auf die Vermittlung seiner Inhalte durch Sprache angewiesen. Wenn es sein Ziel ist, sich seiner Leserschaft literarisch mitzuteilen, muss er zunächst die Aufmerksamkeit des Lesers auf das Auszusprechende richten:

[...] Erfahrung, wenn wir einen leeren Rahmen nehmen, und wir hängen ihn versuchsweise an eine bloße Wand, und vielleicht ist es ein Zimmer, das wir schon jahrelang bewohnen: jetzt aber, zum erstenmal, bemerken wir, wie eigentlich die Wand verputzt ist. Es ist der leere Rahmen, der uns zum Sehen zwingt. [...] Der Rahmen [...] ist ein Fenster nach einem ganz anderen Raum, ein Fenster nach dem Geist, wo die Blume, die gemalte, nicht mehr eine Blume ist, welche welkt, sondern Deutung aller Blumen. [...] Insofern ist ein ungeheurer Unterschied zwischen der Fläche, die innerhalb eines Rahmens liegt, und der Fläche überhaupt, die endlos ist. Gewiß wären es üble Maler, die darauf vertrauen, daß sie es mit dem Rahmen retten können; gemeint ist nicht, daß alles, nur weil es innerhalb eines Rahmens stattfindet, die Bedeutung eines Sinnbildes bekomme; aber es bekommt, ob es will oder nicht, den Anspruch auf solche Bedeutung. Was sagt denn ein Rahmen zu uns? Er sagt: Schau hierher; hier findest du, was anzusehen sich lohnt, was außerhalb der Zufälle und Vergängnisse steht; hier findest du den Sinn, der dauert, nicht die Blumen, die verwelken, sondern das Bild der Blumen, oder wie schon gesagt: das Sinn-Bild. (TBI: II,399).

Um die Aufmerksamkeit des Lesers bzw. Publikums auf das Darzustellende zu richten, muss er den Rezipienten also zunächst „zum Sehen zwingen“ (TBI: II,399), indem er seinen Figuren einen Rahmen gibt. Dieser ist in erster Linie die Bühne bzw. das Werk an sich, die die Aufmerksamkeit auf bestimmte Figuren in einem bestimm-

²⁴⁰ Adorno 1973, S. 158.

ten Umfeld begrenzt. Als zweiten Schritt aber muss der Autor die Aufmerksamkeit auf bestimmte darzustellende Entwicklungen und Ereignisse innerhalb dieses Rahmens wiederum in einem inneren Rahmen, der Rollenzuweisung an seine Figuren, bündeln. Damit begibt er sich in die Gefahr der Festlegung seiner Figuren auf bestimmte Bildnisse, die diesen Rollen entsprechen sowie auch ganz allgemein der Bildnisschaffung von Geschehnissen in fixe Abläufe. Das ganze Leben kann durch Bildnisse festgelegt werden: Menschen, Geschehensabläufe, zwischenmenschliche Beziehungen. Dem will Frisch mit seinem Bildnisverbot jedoch gerade entgegenwirken. Er sucht eine dramaturgische Form, die die Befreiung vom Bildnis entsprechend auszudrücken vermag: „[...] so bleibt, damit eine Fabel trotz ihrer Zufälligkeit überzeugt, nur die Suche nach einer Dramaturgie, die eben die Zufälligkeit akzentuiert; wenn Sie so wollen: eine Dramaturgie des Unglaubens [...]“ (*Schillerpreis-Rede*: V,368f.).

Als fruchtbar für dieses Ziel erweist sich zunächst das strukturelle Prinzip des Tagebuchs. In seinen beiden Tagebüchern kann er Figuren in inneren und äußeren Prozessen zeigen, ohne die Geschehnisse als festgelegtes Handlungskontinuum darstellen zu müssen. Durch die offene Form ist es möglich, Ereignisse und Prozesse bereits reflektorisch gebrochen, als Varianten zur Wirklichkeit, darzustellen.

Auch für *Stiller* wählt Frisch diese Form: das fingierte Tagebuch: Ein fingiertes Ich, James Larkin White, lässt das eigentliche Ich, Stiller, das er nicht zu kennen vorgibt, zum Objekt der Tagebuchaufzeichnungen respektive der Selbstsuche werden. „[D]urch diese Form, die gleichzeitig Handlung, gleichzeitig Problematik selbst ist“²⁴¹ wird eine Erzählsituation möglich, in der das Ich über sich selbst wie über einen Fremden berichtet, sich also gleichsam von außen betrachten kann. Indem dem fiktionalen Ich eine Gegenfigur gegenübergestellt ist, wird der Satz „Ich bin nicht Stiller“ und mit ihm die Frage „Was bin ich nicht?“ als Methode der Selbstsuche durch Abgrenzung Programm. Über die Negation des Nicht-Ich soll das Ich eingegrenzt werden; bei der Suche soll der Charakter des James Larkin White als Wunschidentität und Gegenfigur zu Stiller sowie seine Geschichten und Fiktionen als immerhin vorstellbare Lebensentwürfe helfen. Das Bild soll in Referenz zum Gegenbild der Wahrheit, d.h. der personalen Identität der Figur, auf die Spur kommen. Das Gegenbild provoziert dabei Zweifel an der feststehenden Realität des Bildes, das so in

²⁴¹ Dürrenmatt 1954, S. 179.

Frage gestellt und durchbrochen wird. So erweist sich der Romanvorgang als ein Enthüllungsprozess, an dessen Ende die verschiedenen Ebenen zusammenlaufen.

Einen weiteren Schritt zur gesuchten Dramaturgie der Bildnisbefreiung bildet *Mein Name sei Gantenbein* als Roman der auswechselbaren Vorstellungen und Möglichkeiten, der die Bedingtheit von Raum und Zeit sowie fixe Geschehensabläufe und damit die Verfestigung im Bildnis aufhebt und die Möglichkeit einräumt, Entscheidungen nachträglich zu verändern und Vorgänge beliebig oft zu wiederholen.

Erst die Varianten machen die Konstante sichtbar, indem das Buch-Ich Identitäten und Geschichten anprobiert „wie Kleider“ (GB: V,22). Gleich der Sprache, die das Eigentliche nur umschreiben kann, wobei das Unsagbare bestenfalls als Spannung zwischen diesen Aussagen erscheint, beschreibt Frisch seine Figuren nicht, sondern umstellt sie lediglich mit Erfahrungsmustern. So werden sie schließlich durch die Summe ihrer Erlebnisse, Geschichten, Entwürfe umzingelt, hinter denen sie sichtbar werden:

[...] jedes Erlebnis bleibt im Grunde unsäglich, 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. Vermitteln kann wesentlich nur das Erdichtete, das Verwandelte, das Umgestaltete, das Gestaltete – weswegen auch das künstlerische Versagen stets mit einem Gefühl von erstickender Einsamkeit verbunden ist. (TBI: II,703).

Zur Objektivierung der Wahrheit eignen sich Variationsmöglichkeiten nur bedingt; so engt sich der zunächst unendlich erscheinende Raum der Möglichkeiten immer weiter ein, wenn die Wiederholung vermieden werden soll. Hinter der Summe aller Varianten wird letztlich ein allen gemeinsames Erlebnismuster deutlich, das die vermeintlich freie Phantasie um einen „blinden Fleck“ kreisen lässt. „So erreicht das Ich in der Tat ausgerechnet im Raum größter Freiheit den Zustand höchster Selbstidentität, zugleich aber auch die äußerste und absolute Grenze seiner Möglichkeiten, das, was es nie und unter keinen Umständen verändern kann.“²⁴²

Mit dem Stück *Biografie: Ein Spiel* ist durch die Wiederholung des Immergleichen die endgültige Grenze der Variation erreicht: Von der Theaterprobe und deren Wesen des Probierens und Variierens inspiriert, versucht Frisch die Umsetzung des vollkommen offenen Variierens im Spiel.

²⁴² Bubner 2005, S. 19.

Wie oben aufgezeigt wurde, ist das Stück für die Thematik der Bildnisbefreiung inhaltlich unergiebig, da Kürmann die ihm gegebenen Freiheiten zur Änderung seiner Biographie nicht zu nutzen vermag. Die in der Forschung häufig anzutreffende Annahme, das Stück richte sich durch seine inhaltliche Konsequenz gegen die Konzeption des Variantentheaters und negiere so die ursprüngliche Intention²⁴³, kann hier nicht geteilt werden. Die Form der Permutation bildet einen Bestandteil des Stücks, das insofern ein eigenes Thema ist, indem geprüft wird, „wie ein Stück, das den vorgelegten Thesen entspräche, verfaßt werden könne.“²⁴⁴ Dennoch wird die Offenheit des Provisorischen zumindest teilweise auch inhaltlich gewahrt, indem die Veränderungswürdigkeit der Kürmann'schen Biographie bis zuletzt aufrecht erhalten bleibt, es wird keine endgültige Biographie postuliert.

Das Theater der Permutation formuliert die sich ständig wiederholende Erlösung vom Bildnis. Durch den „[...] Triumph des Spiels über diese festgelegte Wirklichkeit aber wird innere Wirklichkeit fassbar, Wirklichkeit von innen“²⁴⁵. Die Dramaturgie der Permutation lässt alle Möglichkeiten offen, Veränderung auch bereits geschehener Abläufe wird von vornherein berücksichtigt, sogar forciert. Sie drückt die vollkommene Freiheit der Wahl aus, indem sie auch beliebige Variationen dieser Wahl zulässt.

Dadurch vermeidet Frisch Bildnisfixierung und die unwiderrufliche Sinnzuschreibung zu etwas, nur weil es geschehen ist: „Jeder Verlauf, der dadurch, daß er stattfindet, andere Verläufe ausschließt, mündet in die Unterstellung eines Sinns, der ihm nicht zukommt, der nicht gemeint ist. [...] Das Gespielte hat einen Hang zum Sinn, den das Gelebte nicht hat.“ (*Schillerpreis-Rede*: V,368).

Die Grenze ist erreicht, die Dramaturgie der Bildnisbefreiung gefunden. Eine mögliche Konsequenz daraus wäre die lebens- und altersbedingte Veränderung der Methoden der Ich-Darstellung durch die Rückbesinnung in formaler, aber gerade auch inhaltlicher Hinsicht. Eben dies geschieht in Frischs Alterswerk *Montauk*.

Auch dieses Werk ist an das Prinzip des Tagebuchs angelehnt: Max' retrospektiver Lebensentwurf stellt sich nicht in geschichtlich-kontinuierlicher Entwicklung dar, sondern verpflichtet sich wiederum dem Prinzip der Ausschnitts- und Episodenvermittlung. Doch im Gegensatz zu Stiller, der seine Lebensgeschichte leugnet,

²⁴³ Vgl. u.a. Allemann 1969, Holz 1968 und Zimmer u.a. 1968.

²⁴⁴ Schmitz 1985b, S. 69.

²⁴⁵ Lüthi 1997, S. 94.

ist die Aufdeckung dieser Kontinuität für Max Programm. Nachdem Frisch in der Vergangenheit nie viel von sich preisgegeben und sich nachgerade in allem Autobiografischen verschleiert hat²⁴⁶, erscheint mit *Montauk* ein Dokument der Rechenschaft dem Leser und sich selbst gegenüber, eine autobiographische Bilanz:

DIES IST EIN AUFRICHTIGES BUCH, LESER, [...] DENN ICH BIN ES, DEN ICH DARSTELLE. MEINE FEHLER WIRD MAN HIER FINDEN, SO WIE SIE SIND, UND MEIN UNBEFANGENES WESEN, SO WEIT ES NUR DIE ÖFFENTLICHE SCHICKLICHKEIT ERLAUBT...SO BIN ICH SELBER, LESER, DER EINZIGE INHALT MEINES BUCHES [...] [Hervorh. im Orig.] (MON: VI,619).

An die Stelle fiktiver Varianten als bloße Möglichkeiten tritt der retrospektive Ich-Entwurf. In der Akzeptanz der altersbedingten Begrenztheit verdeutlicht die Erinnerung an Ich-Geschichten, dass Ich-Variationen nicht mehr ausprobiert werden können.

IV.5 Zwischenfazit

Nachdem in Kapitel III aufgezeigt wurde, dass den Protagonisten die Selbstsetzung als autonomes, d.h., von äußeren Erwartungen unabhängiges Individuum problematisch ist, v.a., weil sie in verstelltem Bezug zu sich selbst stehen, sich ihres wahren Selbst nicht bewusst sind und daher ihre Identität in erheblichem Maß von ihren Mitmenschen abhängig machen, konnte dieser Befund im vorliegenden Kapitel auf die Bildnisproblematik angewandt werden. Anhand der durch das Bildnis entstehenden Identitätsgefährdung, durch die Übernahme falscher Bildnisse und die daraus resultierende falsche Selbstwahl konnte die Frage nach Selbst- und Fremdbezug im Zusammenhang mit dem Bildniskomplex genauer herausgearbeitet werden.

Max Frisch setzt sich auf vielfältige Art und Weise mit der für ihn selbst problematischen Bildnisfrage auseinander, die Bestimmung seines Bildnisbegriffs wurde anhand verschiedener bewusstseins- und literaturgeschichtlicher Bezüge elaboriert. Es hat sich gezeigt, dass Frisch die Begegnung mit den Mitmenschen als notwendige Voraussetzung für die Individuation sieht, diese für ihn jedoch gleichzeitig die Gefahr der Fixierung im Bildnis beinhaltet und daher problematisch für die freie Entfal-

²⁴⁶ Die einzige Autobiografie Frischs in seinem Tagebuch gibt zwar einige Lebensdaten, jedoch nie einen wirklichen Anhaltspunkt zum Menschen Max Frisch preis.

tung der Individualität ist.

Seine Figuren sind falschen Bildnissen der Mitmenschen ausgesetzt, die sie häufig als Selbstbilder verinnerlichen oder sich so vehement dagegen wehren, dass sie zum Gegenteil der Bildnisse werden. In beiden Fällen handelt es sich dabei nicht um freie, sondern vom Bildnis verstellte Selbstwahl – ein authentisches Selbstverhältnis wird durch diesen Zwang verhindert. In falschen Selbst- bzw. Fremdbildnissen fixiert, übernehmen die Figuren ein dem Bildnis entsprechendes Rollenverhalten, aufgrund dessen sie von der Umwelt auf die Rolle, d.h. das Bildnis, reduziert werden. Die Rolle kann also als Ursache und Garant des Bildniszwangs fungieren.

Der Einbezug soziologischer Rollentheorien zeigte auf, dass sich Frischs Darstellung von Rollen in seinem Werk gemäß dem zeitgenössischen soziologischen Diskurs entwickelt: In den früheren Werken wird insbesondere der einschränkende Charakter der Rolle betont. Die Rolle objektiviert das Ich nach außen und legt es auf eine personale Identität fest. Da die Rolle von der Außenwelt, und häufig auch vom Ich selbst, mit Identität verwechselt wird, schränkt sie dessen subjektiven Wirkungsraum ein und hindert so an freier Selbstgestaltung und -findung,

In den späteren Werken richtet sich der Fokus zunehmend auf die plurale Rollenvorstellung, die das Ich als Summe von Möglichkeiten sichtbar macht und ihm dadurch Möglichkeiten der Selbstentfaltung eröffnet. Mit der Einführung der Kategorie der Rollendistanz entstand auch in der Soziologie die Vorstellung vom befreienden Spielraum und Rollenspiel, das durch bewusste Aktivierung und Modifikation von Rollen dem Ich die Möglichkeit gibt, sich auszuprobieren und zu erkunden.

In ähnlicher Weise ist Frisch der Überzeugung, dass jede Rolle immer nur spezifische Aspekte eines Menschen, nie jedoch seine Identität vollständig beinhalten kann. Die Entscheidung, welche Rollen ein Ich sich zuschreibt sowie die spezifische Art und Weise der Rollenausübung, machen für den Autor die Identität eines Ich erfahrbar.

Die Werkanalyse erfolgte im Hinblick darauf, wie Bildnis und Rolle in den einzelnen Romanen und Stücken dargestellt sind, wie die Figuren mit der Bildnis- bzw. Rollenproblematik umgehen und inwiefern Bildnisse und Rollenspiele die Identität der Figuren tangieren.

Die Analyse der Werke *Andorra* und *Blaubart* zeigte die Macht des Identifikationszwangs mit dem Bildnis und deren Konsequenz, die Annahme einer falschen,

weil aufoktroierten Identität, die zu vollkommener Selbstentfremdung führt. Der Bezug sowohl zum Selbst als auch zur Welt zeigte sich durch ausgeprägte Kommunikationsmängel in erheblichem Maß gestört.

Die Werke *Die Schwierigen*, *Homo faber* und *Don Juan* wurden im Hinblick auf die Auswirkungen fixierter Selbstentwürfe auf die Identität der Figuren beleuchtet. Dies stellte heraus, dass die Protagonisten aufgrund ihrer falschen Selbstbildnisse bestimmte Persönlichkeitsmerkmale von sich abspalten. Das Ich verliert jede Lebendigkeit und Wandelbarkeit und jeden dialektischen Selbstbezug, wodurch auch die Kommunikation nach außen nicht gelingen kann. Die stark einseitige Orientierung führt zu Selbstentfremdung statt Identitätsfindung.

Die Ursachen und Auswirkungen der Flucht in eine Rolle zeigten die Werke *Philip Hotz* und *Stiller* im unmittelbaren Handlungsbereich der realen Textebene. Deutlich wurde die Funktion der Rolle als Versuch, mit sich selbst und der Welt in Kontakt zu treten und das als wirklich empfundene Selbst nach außen hin zu kommunizieren.

Gantenbein und *Biografie: Ein Spiel* probieren die Protagonisten Rollen respektive Varianten zu Ich und Biographie, im fiktionalen Raum der Möglichkeiten aus. Das Spiel mit den Varianten im *Gantenbein*-Roman zeigt weniger die Bezugnahme zur Welt als den Versuch, mittels Rolle das eigene Ich auszukundschaften und mithin in der Kommunikation mit sich selbst in ein dialektisches Verhältnis zum Ich zu finden.

Zuletzt wurde die Frage nach dem Selbstbezug des Autors gestellt: Unterliegt er selbst dem eigenen Bildnisverbot, wenn er Menschen literarisch darstellt?

Die Untersuchung der Werke wies nach, dass Frisch seine Darstellungsform je nach gewünschter Aussage variiert. So wählt er für das Stück *Andorra* bewusst die Dramaturgie der Fügung, um die ungeheure Macht des Bildniszwangs noch zu unterstreichen. Mit der Hinwendung zur Thematik der Bildnisbefreiung vermeidet er durch die offene Tagebuch-Struktur sowie seine neue Dramaturgie der Permutation respektive Variation sowohl unwiderrufliche Sinnzuschreibungen als auch Bildnisfixierungen.

V „Wir sind Emigranten geworden, ohne unsere Vaterländer zu verlassen“²⁴⁷ - Identitätssuche in der Spannung zwischen Individualitätsanspruch und gesellschaftlichen Restriktionen

Während bisher der zwischenmenschliche Bezug der Figuren zu anderen einzelnen Individuen im Fokus der Untersuchung stand, soll nun das Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft näher beleuchtet werden. Gesellschaft stellt sich bei Frisch in erster Linie durch Einzelpersonen als deren Repräsentanten dar, in Abgrenzung zu den vorherigen Kapiteln wird im Folgenden der Blick jedoch auf bestimmte gesellschaftliche Phänomene und ihre Auswirkungen, sichtbar am Einzelnen, gerichtet.

Als vergesellschaftete Wesen sind Individuen stets in bestimmte historisch-gesellschaftliche Kontexte eingebettet. Wie in Kapitel IV.3 in Verbindung mit dem Rollenbegriff ausführlich erarbeitet wurde, bestehen wesentliche Beziehungen zwischen Individuum und Gesellschaft²⁴⁸, da das Individuum sich im Sozialisierungsprozess notwendig vergesellschaften muss, um überhaupt Identität zu erlangen. In diesem Prozess muss es ein Teil der Gemeinschaft werden, sich aber gleichzeitig in seinen individuellen Merkmalen gegen sie behaupten, d.h., es differenziert sein Selbst an ihr aus. Zunächst ist Gesellschaft etwas außerhalb des Individuums Stehendes, durch den Prozess der Internalisierung wird sie jedoch zu einer Kategorie auch innerhalb des Individuums, das sich zum sozialen Wesen entwickelt. Durch Anpassung werden äußerliche Konflikte zwischen Individuum und Gesellschaft zu inneren Spannungen, zu einem innerpsychischen Widerspruch im Einzelnen.

Identität ist also nicht nur ein Problem des für sich selbst stehenden Individuums, sondern es steht in engem Zusammenhang mit der es umgebenden Gesellschaft.

Diesen Zusammenhang spricht Frisch an, wenn er in seiner Rede *Schweiz als Heimat?* vom Dilemma zwischen Anpassung und Außenseitertum spricht:

²⁴⁷ *Emigranten*: IV,240.

²⁴⁸ Gesellschaft meint im Folgenden die abstrakte Größe einer Gruppe zusammenlebender Menschen, schließt aber die direkt mit dem Individuum in Kontakt stehenden Mitmenschen als Repräsentanten der Gesellschaft ein.

Ist Heimat der Bezirk, wo wir als Kind und als Schüler die ersten Erfahrungen machen mit der Umwelt, der natürlichen und der gesellschaftlichen; ist Heimat infolgedessen der Bezirk, wo wir durch unbewußte Anpassung (oft bis zum Selbstverlust in jungen Jahren) zur Illusion gelangen, hier sei die Welt nicht fremd, so ist Heimat ein Problem der Identität, d.h. ein Dilemma zwischen Fremdheit im Bezirk, dem wir zugeboren sind, oder Selbstentfremdung durch Anpassung. Das letztere (es gilt für die große Mehrheit) braucht Kompensation. Je weniger ich, infolge Anpassung an den Bezirk, jemals zur Erfahrung gelange, wer ich bin, um so öfter werde ich sagen: ICH ALS SCHWEIZER, WIR ALS SCHWEIZER; um so bedürftiger bin ich, als rechter Schweizer im Sinn der Mehrheit zu gelten. Identifikation mit einer Mehrheit, die aus Angepaßten besteht, als Kompensation für die versäumte oder durch gesellschaftlichen Zwang verhinderte Identität der Person mit sich selbst, das liegt jedem Chauvinismus zugrunde. (*Die Schweiz als Heimat?*: VI,515).

Bereits der Titel der Rede verdeutlicht, dass Frisch die Schweiz nicht ohne Weiteres mit seiner Heimat gleichsetzt. Statt Heimat als konkreten Ort zu definieren, beschreibt er sie als einen „Bezirk“, in dem der Mensch beginnt, sich an seine Umwelt anzupassen, d.h. er definiert Heimat als gesellschaftliches Umfeld, in dem jemand aufwächst. In Heimat konkretisieren sich gesellschaftliche Ordnung und Struktur. Bereits in jungen Jahren ist der Mensch dem Dilemma zwischen Fremdheit in der Gesellschaft, hervorgerufen durch das Behaupten der eigenen, autonomen Individualität, und Selbstentfremdung durch Anpassung ausgesetzt.²⁴⁹

Der folgenden Untersuchung wird die Annahme zugrunde gelegt, dass bestimmte Strukturen in modernen Industriegesellschaften Unterdrückung von Autonomie und Individualität fördern, wodurch das angesprochene Dilemma noch vergrößert und die Identität des Einzelnen wesentlich gefährdet wird. Das Augenmerk liegt auf dem Spannungsverhältnis zwischen Individualität und Gesellschaft, dem Dilemma zwischen Anpassung an die Gesellschaft und Verteidigung der eigenen individuellen Identität im Werk.

Viele der Protagonisten leiden an der Unfähigkeit, sich den Erwartungen der Gesellschaft anzupassen oder sind im Gegenteil überangepasst, so dass ihnen jede Individualität verloren geht. Sieht Frisch die Ursache dafür in der psychischen Konstitution der Figuren selbst oder ist sie vielmehr in der Struktur der Gesellschaft zu suchen?

²⁴⁹ Vgl. Lusser-Mertelsmann 1976, S. 161f..

Es ist zu fragen, ob Frisch die Möglichkeit der Identitätsbildung als Vereinheitlichung von persönlicher und sozialer Identität in den vorhandenen Gesellschaftsstrukturen grundsätzlich in Frage stellt.

V.1 Max Frisch als Zeitgenosse

Zum besseren Verständnis von Frischs Zeit- und Gesellschaftskritik im Werk wird im Folgenden der ideologische Standpunkt des Dichters und seine Sicht auf die Gesellschaftsverhältnisse seiner Zeit beleuchtet. Zudem wird herausgestellt, wie er seine Position als Schriftsteller und öffentliche Person in der Gesellschaft definiert.

V.1.1 Ideologie

Wenngleich Frisch sich in hohem Maß und auch über die schweizerischen Landesgrenzen hinaus mit den politischen Problemen seiner Zeit auseinandersetzt, kann dieses Engagement aufgrund der Themenstellung der vorliegenden Arbeit nicht weiter thematisiert werden.²⁵⁰ Ergiebiger ist eine Skizzierung seiner Ansichten über die zeitgenössische Gesellschaft. Naturgemäß beziehen sich viele seiner Aussagen auf die Verhältnisse in seinem Herkunftsland Schweiz, diese decken sich jedoch in vielen Punkten mit den gesellschaftlichen Verhältnissen in jedem beliebigen westlich-modernen, kapitalistisch orientierten Land.

Frischs Menschenbild ist von der Grundidee der Freiheit zur (Selbst-)Wahl geprägt²⁵¹, die er jedoch vom herrschenden Gesellschaftssystem gefährdet bzw. stark eingeschränkt sieht:

[D]ie Freiheit als Teil der Würde. Warum verneinen wir gemeinsam die wirtschaftliche Ordnung, die herrschende? Weil sie einem Menschen oder einer Gruppe von Menschen oder der Mehrzahl aller Menschen schlechterdings keine Wahl läßt; weil sie gegen die Würde des Menschen verstößt. [...] Wenn der Vater ein gerechter Arbeiter ist und der Sohn wieder ein Arbeiter werden muß, weil man sich andere Versuche einfach nicht leisten kann, so liegt das Unwürdige nicht in der Arbeit, nicht in der

²⁵⁰ Eine fundierte Untersuchung über den Schriftsteller und sein Verhältnis sowohl zu gesellschaftlichen als auch politischen Themen bietet vor allem Lengborn 1972.

²⁵¹ Vgl. TBI: II,488.

Art der Arbeit, sondern darin, daß der Sohn überhaupt keine Wahl hat. Woher soll er die Verantwortung nehmen gegenüber einer Gesellschaft, deren wirtschaftliche Ordnung ihn vergewaltigt? [...] Er wird nicht, was er werden kann, und niemals wird er wissen, was er kann; (TBI: II,488f.).

Dadurch, dass dem Menschen durch herrschende Machtstrukturen eine festgelegte Existenz vorgegeben ist, wird seine Offenheit sich selbst gegenüber sowie seine Freiheit zur Selbstwahl eingeschränkt. Um sich selbst zu erkennen und seine Identität frei wählen zu können, muss der Mensch seine Unfreiheit und Restriktion durch die Gesellschaft zunächst erkennen, um sie dann zu überwinden. Frisch ist jedoch unsicher in der Frage, wie diese Überwindung geschehen könnte: „Verändern wollen wir alle – darin sind wir uns einig, und es geht jedes Mal nur darum, wie die Veränderung möglich sein soll; es ist nicht die erste Nacht, die wir dieser Frage opfern.“ (TBI: II,487).

Im literarischen Werk, vor allem jedoch in seinen Publikationen und Reden zeichnet sich eine deutliche Entwicklung Frischs ab: Während er im früheren Werk vom konservativ schweizerischen Ideengut geprägt ist, emanzipiert er sich im Laufe der Zeit zusehends vom schweizerischen Traditionalismus:

Es ist kein Zufall, daß die Schweiz immer eine heimliche Angst vor der Zukunft hat; wir leben ohne Plan, ohne Entwurf einer schweizerischen Zukunft. [...] Wir wollen wieder ein Ziel! *Wir wollen, negativ gesprochen, nicht verwaltet werden von der Unbeweglichkeit derer, die alles, was noch nicht realisiert ist, als Utopie abweisen und zu behaupten wagen, das sei die schweizerische Denkart. Wenn sie recht haben, dann hätte dieses Land von uns keine Liebe, keine Leistung und keine Verteidigung zu erwarten.* [Hervorh. im Orig.] (*Achtung: Die Schweiz*: III,307f.).

Frisch eignet sich eine zunehmend kritische Haltung gegenüber der Schweiz und dem, was er als ihre Mentalität ansieht, an. Jetzt wendet er sich gegen ihre konservative Haltung in Politik- und Gesellschaftsfragen und kritisiert die, so Frisch, typisch schweizerische Traditionsgebundenheit und den Hang zur Selbstüberschätzung ebenso wie die konservative Grundeinstellung und die Angst vor Veränderung. Seine Auffassung legt er Stiller in den Mund: „Meine Zelle [...] ist klein wie alles in diesem Land, sauber, so dass man kaum atmen kann vor Hygiene, und beklemmend gerade dadurch, dass alles recht, angemessen und genügend ist. Nicht weniger und nicht mehr! Alles in diesem Land hat eine beklemmende Hinlänglichkeit. [...]“ (ST:

III,368).²⁵² Bezeichnend ist, dass Stiller eine Verbindung zwischen Gefängniszelle und Schweiz herstellt, die seine Situation auf zwei Ebenen widerspiegelt: Als Gefangener der schweizerischen Behörden sitzt er tatsächlich in einer Gefängniszelle, gleichzeitig bedeutet für ihn die Festlegung durch die schweizerische Gesellschaft ein inneres Gefängnis. Stiller findet, „[...] daß die schweizerische Atmosphäre heute etwas Lebloses hat, etwas Geistloses [...]“ (ST: III,594), er kritisiert den Materialismus, die „Armut an Begeisterung“ (ST: III,594), spricht von „allgemeiner Unlust“ (ST: III,594) und urteilt, „[...] daß die allermeisten Schweizer außerstande sind, an einem geistigen Kompromiß überhaupt noch zu leiden.“ (ST: III,594). Wie sich in vielen Publikationen Frischs zeigt, sind Stillers Ansichten mit denen seines Schöpfers vergleichbar.

Frisch ist der Überzeugung, dass eine Gesellschaft, die von Zukunftsängsten und Ressentiments gegen jede Form von Veränderung geprägt ist, auch die Entfaltung- und Selbstfindungsmöglichkeiten seiner Bürger einschränkt. Sein gesellschaftspolitisches Engagement gilt einer flexiblen Gesellschaftsordnung und stellt sich daher gegen jede dogmatische Ideologie, da diese das Verharren in existierenden Zuständen stärkt. Frisch wendet sich gegen Stillstand im Denken sowie gesellschaftliche Stagnation.

In der Schweiz fühlt er sich als ‚innerer Emigrant‘. Wie im Weiteren zu zeigen sein wird, überträgt er die Idee der inneren Emigration im eigenen Land bzw. in der eigenen Gesellschaft auf zahlreiche seiner Figuren. Der Begriff des inneren Emigranten meint hier eine Person, die sich nicht bedingungslos in eine Gesellschaft einfügen kann und will, und daher stets ein Fremder bleibt; „[...] das Gefühl der Fremde, das wir [Schriftsteller, d. Verf.] meinen, wurzelt tiefer. Wir sind Emigranten geworden, ohne unsere Vaterländer zu verlassen;“ (*Emigranten*: IV,240).

Die Rolle als Außenstehender erleichtert einen objektiven Blick auf die Wirklichkeit der Verhältnisse und die innere Unabhängigkeit von gültigen Verhaltensnormen und Denkweisen. Daher sieht Frisch das Gefühl des Fremdseins als Voraussetzung seiner Künstlerschaft: „Das Emigrantische, das uns [Schriftsteller, d. Verf.] verbindet, äußert sich darin, dass wir nicht im Namen unserer Vaterländer sprechen

²⁵² Lengborn klassifiziert Frischs Ansichten als „[...] größtenteils traditionelle Klischeevorstellungen und keinesfalls originell“ (Lengborn 1972, S. 160). Er zeigt deutliche Parallelen zu Keyserling und Zollinger auf und vergleicht Frischs Aussage über die schweizerische Angst als etwas Zeittypisches mit der Angstauffassung C.G. Jungs. Seines Erachtens ist lediglich Frischs aggressive Ironie neu.

können noch wollen; [...] Wir stellen eine Bedingung: Unser Wohnort soll uns das unausgesprochene Gefühl der Unzugehörigkeit gestatten.“ (*Emigranten*: IV,239).

Innere Emigration versetzt Frisch als Schriftsteller in die Lage, Geschehnisse und Zustände objektiver, quasi von außen, zu betrachten. Dies erleichtert es ihm, die Verantwortung als Autor zu erfüllen, von der im nächsten Kapitel die Rede sein wird.

V.1.2 Engagement

Frisch nimmt seine Rolle als Schriftsteller und öffentliche Person wahr und versucht, dieser gerecht zu werden, indem er sich eingehend mit der Frage befasst, welche Verantwortung der Dichter gegenüber der Gesellschaft hat und welche Haltung er ihr gegenüber einnehmen sollte.

Neben der in Kapitel II.1 erläuterten privaten Motivation des ‚Notwehrschriftstellers‘ gibt er in seiner Rede *Öffentlichkeit als Partner* als einen weiteren Grund seines Schreibens das „[...] Bedürfnis nach Kommunikation [an, d. Verf.]. Bin ich ausgefallen, so wie ich meine Zeit erfahre, oder bin ich unter Geschwistern?“ (*Öffentlichkeit als Partner*: IV,246). Er begründet sein Schreiben mit dem Verantwortungsgefühl der Gesellschaft gegenüber. Seine Position sieht er als Intellektueller, als

[...] jemand, der vor allem besessen ist von einem Verlangen nach Erkenntnis der Wahrheit, auch wenn die Wahrheit möglicherweise nicht schmeichelhaft ist und seinem [dem des Intellektuellen, d. Verf.] Privatinteresse nicht dienlich. [...] Daß das Interesse des Intellektuellen, sofern er diesen Namen verdient, der Wahrheit gilt, besagt noch nicht, daß er sie allemal erkenne; schon dieses Interesse aber ist ein Ärgernis – begreiflicherweise; es irritiert den Bürger, der als Wahrheit ausruft, was im Augenblick zu seinem Vorteil ist.“ (*Rede vor den Delegierten des SPD-Parteitag*: VII,38).

So versucht er, sich immer wieder gesellschaftlicher Zustände und Misstände bewusst zu werden und sie in der Darstellung eines gültigen Zeitbewusstseins erfahrbar zu machen.

Im *Tagebuch I* spricht er sich entschieden gegen die Trennung von Künstlertum und gesellschaftspolitischen Aufgaben aus, die er als für das Nazi-Deutschland kennzeichnende Haltung beschreibt. Er warnt vor:

[...] eine[r] ästhetischen Kultur. Ihr besonderes Kennzeichen ist die Un-

verbindlichkeit. Es ist eine Geistesart, die das Erhabenste denken und das Niederste nicht verhindern kann, eine Kultur, die sich säuberlich über die Forderungen des Tages erhebt.

Kultur in diesem Sinn, begriffen als ein nobler Götze, der sich mit unserer künstlerischen oder wissenschaftlichen Leistung schon genügt, Kultur als sittliche Schizophrenie ist sicher nicht das, was uns retten kann. [...] Im Grunde ist es die harmlos-gräßliche Vorstellung, ein Volk habe Kultur, wenn es Symphonien habe, und in den gleichen Zirkel gehört natürlich jene hehre Vorstellung vom Künstler, der, ledig aller Zeitgenossenschaft, ganz und gar in den Sphären reinen Geistes lebt, so daß er im übrigen ein Schurke sein darf, beispielsweise als Staatsbürger, überhaupt als Glied der menschlichen Gesellschaft. (TBI: II,341).

Frisch kritisiert die Ansicht vom „[...] Künstler als Außenseiter – und zwar nicht darum, weil er eine andere Art von menschlicher Gesellschaft erstrebt, sondern einfach darum, weil ihn die menschliche Gesellschaft nichts angeht, und zwar auf keinen Fall, so dass er sie auch nicht verändern muß – Punktum!“. Das Außenseitertum, von dem hier die Rede ist, meint im Gegensatz zum Begriff des inneren Emigranten ein bewusstes sich Heraushalten aus kritischen Fragen. Als Beobachter und Träger des Zeitbewusstseins, der durch seine Stellung als Künstler bzw. Schriftsteller auf Spannungen und Missstände in der Gesellschaft aufmerksam machen kann, sieht Frisch den Künstler in der Verantwortung, seine Mitmenschen auf Probleme aufmerksam zu machen und sein Publikum aufzurütteln, die gesellschaftliche Wirklichkeit und Konvention immer wieder in Frage zu stellen und Geschehnisse kritisch zu hinterfragen:

[...] ein individuelles Engagement an die Wahrhaftigkeit, der Versuch, Kunst zu machen, [...] ein immer wieder zu leistender Bann gegen die Abstraktion, gegen die Ideologie und ihre tödlichen Fronten, die nicht bekämpft werden können mit dem Todesmut des einzelnen; sie können nur zersetzt werden durch die Arbeit jedes einzelnen an seinem Ort. (*Emigranten*: IV,229).

Dabei geht es ihm jedoch um die reine Darstellung als ein Sichtbarmachen. Sein Ziel ist es, den Zuschauer zu einer eigenen Wirklichkeitserfahrung zu veranlassen, jedoch, im Gegensatz zu Schriftstellern wie Brecht, ohne diese durch Didaktik oder Ideologie einzuschränken:

Die Lösung ist immer unsere Sache, meine Sache, eure Sache. Henrik Ibsen sagte: Zu fragen bin ich da, nicht zu antworten.' Als Stückeschreiber hielt ich meine Aufgabe für durchaus erfüllt, wenn es einem Stück jemals gelänge, eine Frage dermaßen zu stellen, daß die Zuschauer von dieser Stunde an ohne eine Antwort nicht mehr leben können – ohne ihre Antwort, ihre eigene, die sie nur mit dem Leben selber geben können. (TBI: II,467).

Ein Charakteristikum seines Schreibens, v.a. im Frühwerk, besteht in der genauen

Beobachtung und Beschreibung gesellschaftlicher Zustände, ohne dass diese näher analysiert oder gewertet werden. Die treffende Darstellung genügt – das Beschriebene verliert den Charakter des Gewohnten bzw. Unabänderlichen. Der Rezipient wird unweigerlich zum Nachdenken und konsequenten Schlussfolgern angeregt, ohne dass der Autor ausdrücklich dazu aufrufen muss. Dies trägt seinem Anliegen Rechnung, nicht in die Geschehnisse einzugreifen, sondern im Rezipienten ein Bewusstsein für die Zeit und ihre Probleme zu wecken und zur Auseinandersetzung anzuregen.

Das Theater scheint ihm persönlich dafür besser geeignet als andere Darstellungsformen:

Ich ziehe, als Schreiber und als Zuhörer, das Theater vor: ich möchte das Publikum sehen, dabei sein beim Zusammenprall von Werk und Publikum. Das ist nicht alles, aber auch nicht das letzte, was mich am Theater verlockt: die unverborgene, sichtbare, öffentliche Konfrontation eines Werkes mit seiner Zeitgenossenschaft –²⁵³.

Er fügt hinzu: „Das Theater (wenn Sie mich jetzt richtig verstehen, nämlich buchstäblich) ist eine politische Anstalt; es setzt eine Polis voraus, die sich bekennt...“²⁵⁴.

Er selbst bekennt sich und erwartet dies auch von seinem Publikum.

In der einschlägigen Forschungsliteratur wird immer wieder kontrovers diskutiert, ob Frischs eigentliche Domäne die Darstellung gesellschaftspolitischer Zustände oder die des Privatmenschen sei. In der vorliegenden Arbeit wird die Ansicht vertreten, dass trotz Frischs großem Interesse und Scharfsinn in Bezug auf politische Themen sein eigentliches Anliegen die Darstellung der menschlichen Existenz ist. Keines seiner Werke lässt sich zweifelsfrei auf konkret-politische Ereignisse beziehen, trotzdem ist die Darstellung gesellschaftspolitischer Zustände als wichtiger Faktor im Gesamtwerk anzusehen, da es Frisch vornehmlich um die menschliche Existenz im Zusammenhang mit der modernen Zeit und deren Gesellschaft geht.

In seinen Werken kritisiert er sowohl implizit als auch explizit bestehende Gesellschaftsordnungen, die Individualität und existentielle Freiheit unterdrücken und macht auf die Bedrohung, der die menschliche Existenz durch solche Gesellschaftsstrukturen ausgesetzt ist, aufmerksam: Er warnt vor der Gefahr einer Bewusstseinsfixierung in einer Zeit, in der Reproduktion, Entindividualisierung, Massenmedien und Entfremdung das Menschenbild formen.²⁵⁵

²⁵³ Bienek 1962, S. 29.

²⁵⁴ Ebd., S. 31.

²⁵⁵ Auf die genannten Begriffe wird im Folgenden näher eingegangen.

Seine Kritik wird an der Unangepasstheit und dem Aufbegehren der Protagonisten, die sich in der ihnen vorgegebenen Gesellschaftsordnung vergeblich um Einordnung bemühen, deutlich. Sie scheitern am Anspruch der Existenzerfüllung durch ein sinnreiches Leben in Individualität.

Als Gegenentwurf zu seinen Protagonisten zeigen sich Figuren, allen voran Biedermann, die als angepasste Konformisten und redliche Bürger weit entfernt von jeglichem Zweifel an der bestehenden Ordnung leben, sondern eher noch von deren Verlogenheit profitieren. Bezeichnenderweise schildert Frisch diese mit ironischer Distanz bis an die Grenze der Karikatur. Auch diese Art der Darstellung lässt keinen Zweifel an Frischs Standpunkt.

Im Folgenden wird die Erscheinung der Entindividualisierung in modernen Industriegesellschaften und ihre Auswirkungen auf die menschliche Existenz mit Hilfe verschiedener Entfremdungstheorien beleuchtet und auf Frischs Werk angewandt.

V.2 Entindividualisierung – eine Erscheinung der modernen Gesellschaft

Gesellschaft wird in Frischs Werken in der Darstellung ihrer einzelnen Mitglieder konkret, die als Träger und Ausdruck derselben fungieren. Indem sie durch die Darstellung ihrer Repräsentanten greifbar wird, erscheint sie weniger als anonyme Größe bzw. abstrakte Macht.²⁵⁶

Ein Phänomen tritt besonders deutlich hervor: die Problematik der Individualität des Einzelnen innerhalb der Gesellschaft. Die Figuren werden entweder im Kampf um Autonomie und Individualität dargestellt oder, dies betrifft in erster Linie Nebenfiguren, sie sind von vornherein durch ein Fehlen derselben gekennzeichnet. Da Individualität wesentlich autonome Identität konstituiert, muss im Rückschluss eine Gesellschaft, die Individualität unterdrückt, gefährdend auf Identität einwirken. Da aber, wie zuvor erläutert wurde, die Sozialisierung in der Gesellschaft ebenfalls substantielle Voraussetzung für die Identitätsbildung ist, befindet sich der Einzelne im Spannungsraum zwischen Anpassung an die Gesellschaft und dem Behaupten

²⁵⁶ Dies kommt Frischs Konzept, sein Publikum wach zu rütteln insofern entgegen, als auch der Einzelne im Publikum sich direkt angesprochen fühlt und sich so schwieriger seiner Verantwortung entziehen kann.

seiner eigenen Individualität gegen sie.

Im Folgenden werden konkrete, die Individualität bedrohende Erscheinungen untersucht, um auf dieser Grundlage den Umgang der Figuren mit diesem Dilemma zu analysieren.

V.2.1 Entfremdung

Frisch erklärt, er interessiere sich für die „[...] Divergenz von privaten und kollektiven (politischen) Problemen.“²⁵⁷, wobei er die Entfremdung als „[...] Interferenz der beiden Bezirke“²⁵⁸ ansehe. Viele seiner Werke zeichnen das Bild einer Gesellschaft, in der die Figuren sich selbst und ihrer Umwelt entfremdet gegenüber stehen. Zum Verständnis der im Werk oft nur implizit zu Tage tretenden Entfremdungskritik wird zunächst der Begriff der Entfremdung, als Bezeichnung eines Ich-Welt-Verhältnisses, erläutert.²⁵⁹

Bei Hegel steht noch der sich entfremdete menschliche Geist im Mittelpunkt der Betrachtung:²⁶⁰ Der Mensch produziert Gut, in dem er sein geistiges Wesen entäußert; was er geschaffen hat, wird ihm fremd. Das von ihm geschaffene Produkt spiegelt seine Geistigkeit wider, wodurch der Mensch sich seiner selbst bewusst werden kann.

Marx führt Hegels Entfremdungsbegriff weiter und bezieht ihn auf Arbeitsstrukturen in kapitalistischen Industriegesellschaften, in denen der Mensch seiner Produktivität und sich selbst entfremdet wird. Entfremdung bezeichnet hier den allgemeinen Zustand des Menschen im Kapitalismus, eine typische Erscheinung und Folge dieser Gesellschaftsform.²⁶¹

Marx betrachtet den Menschen als ein Wesen, das sich durch seine Arbeit als Gattungswesen verwirklicht. Im Kapitalismus ist diese Verwirklichung jedoch nicht

²⁵⁷ Frisch 1976, S. 28.

²⁵⁸ Ebd..

²⁵⁹ Der Begriff der Entfremdung wurde zuerst von A. Weise (1975) auf das Werk Frischs angewandt. Weitere Autoren folgten - siehe u. a. Cordaro 1979 und Hodak 1999, S. 84ff. Zum Begriff der Entfremdung siehe u.a. Bloch 1962, Grassi 1957, Löwith 1964, Popitz 1953 und Sartre 1964.

²⁶⁰ Hegel entwickelt den Begriff in seinem Werk *Phänomenologie des Geistes*. Siehe dazu Hegel 2006, S.320ff.

²⁶¹ Vgl. Marx / Engels 1955, S. 96. Marx beschäftigt sich mit dem Begriff der Entfremdung zunächst in den *Pariser Manuskripten* (1944).

mehr möglich, da weder Arbeit noch Produkt dem Arbeiter selbst, sondern dem darüber stehenden Unternehmer gehören. Die Arbeit wird dem Menschen als Mittel zur bloßen Selbsterhaltung sinnentfremdet, weder sie noch ihr Produkt stehen noch in Beziehung zu seinem Wesen: „Der Gegenstand, den die Arbeit produziert, ihr Produkt, tritt ihr als ein *fremdes Wesen*, als eine von dem Produzenten *unabhängige Macht* gegenüber.“ [Hervorh. im Orig.]²⁶² Er kann sich in ihr nicht mehr verwirklichen, er ist sich selbst entfremdet. Dadurch, dass er sich nicht mehr durch seine Arbeit als Gattungswesen, d.h. als wichtiges Glied der menschlichen Gemeinschaft, verwirklichen kann, gerät er in die Isolation und ist nicht nur seiner Arbeit, sondern zunehmend auch anderen Menschen gegenüber entfremdet.

Da, laut Marx, die Gesellschaftsstruktur für die Entfremdung verantwortlich ist, kann nur eine Veränderung derselben das Entfremdungsproblem lösen. Die Marxisten sehen in einer Umwälzung der Gesellschaftsstruktur durch eine Revolution, die das kapitalistische System aufhebt, den einzigen Weg zur vollen Selbstentfaltung des Menschen.

Anders als die Marxisten sehen die Existentialisten²⁶³, angelehnt an Kierkegaards Lehren, die Entfremdung nicht als Problem der Gesellschaftsordnung, sondern als Grundbedingung des Daseins. Indem der Mensch des 19. Jahrhunderts sie zum ersten Mal bewusst erlebt, erfährt er das Leben und sein eigenes Dasein plötzlich und unerwartet als sinnlos und absurd. Dadurch, dass die Entfremdung unabhängig von der Gesellschaftsstruktur auftritt, ist ihre Überwindung nur vom Individuum aus zu leisten: Es lehnt sich gegen die Sinnlosigkeit auf und sucht nach subjektiver Erfüllung, indem es seine sittlichen Maßstäbe selbst festsetzt. Dies geschieht in der Selbstwahl, durch die sich der Mensch zu seiner menschlichen Existenz bekennt und zunächst in sich den Menschen schlechthin wählt und ihn in seiner individuellen Ausprägung verwirklicht. Mit der Selbstwahl tritt der Mensch in das ethische Stadium ein, bejaht seine Verantwortung gegenüber seinem Nächsten und überwindet so, durch Liebe, die Entfremdung.²⁶⁴

Auch wenn Existentialisten und Marxisten die Ursache des Entfremdungszustands höchst unterschiedlich begründen und somit auch unterschiedliche Ansätze zu deren

²⁶² Ebd., S. 98.

²⁶³ Vgl. Grassi 1957.

²⁶⁴ Vgl. Kapitel II.

Überwindung haben, sind die Symptome der Entfremdung für beide Lehren ähnlich: Ohnmacht, Spaltung und Isolation des Menschen in einer höchst technisierten und automatisierten Welt.²⁶⁵ Die Auswirkungen der Entfremdung sind sowohl ein persönliches als auch ein sozialgesellschaftliches Problem.

Allgemein bezeichnet der Begriff der Entfremdung also einen Bewusstseinszustand des Menschen, den dieser als sinnlos und ohne Bezug zur eigenen Person und deren Anliegen erfährt.²⁶⁶ Er steht sowohl der eigenen Arbeit als auch der Herrschaft von kapitalistischen Marktstrukturen und undurchschaubarer Konjunktur fremd gegenüber. Er empfindet die Gesellschaft als eine von einem allem Menschlichen entfernten Automatismus gesteuerte Ordnung: In ihr unterwirft sich der Mensch den von ihm selbst geschaffenen Produkten und Werten. Indem er sie besitzen will bzw. ihre unabänderliche Geltung anerkennt, wird er von ihnen abhängig.

Den genannten Theorien zum Thema ist eins gemeinsam: Der entfremdete Mensch verliert sein universales, mit sich identisches Wesen und steht sich selbst und seiner Umwelt fremd gegenüber. Die Folgen des Entfremdungsprozesses sind Selbstverlust, Schwund der autonomen Persönlichkeit und damit eine Unterordnung des Einzelnen unter die suggestive Macht der Gesellschaft.

Mead fasst die Problematik des Menschen in der modernen, kapitalistisch orientierten Gesellschaft in seinem Identitätsmodell zusammen. Er geht davon aus, dass „[...] immer eine wechselseitige Beziehung zwischen dem Einzelnen und der Gemeinschaft, in der er lebt“²⁶⁷, existiert. Sowohl durch Überakzentuierung der sozialen Identität, d.h. durch soziale Überanpassung, die zu Entfremdung des Individuums von sich selbst führt, als auch durch eine übergroße Betonung der persönlichen Identität, die zu egozentrischem Verhalten führt, gerät die Identitätsbalance des Ich in Gefahr: „Der Wert einer geordneten Gesellschaft ist für unser Leben von entscheidender Bedeutung, doch müssen auch dem Einzelnen genug Ausdrucksmöglichkeiten vorbehalten sein [...]“²⁶⁸. Dies steht in engem Zusammenhang mit Frischs oben zitiertem „[...] Dilemma zwischen Fremdheit im Bezirk, dem wir zugeboren sind, oder Selbstentfremdung durch Anpassung.“ (*Die Schweiz als Heimat?:* VI,515).

²⁶⁵ Vgl. Weise 1975, S. 58.

²⁶⁶ Vgl. Hodak 1999, S. 84.

²⁶⁷ Mead 1973, S. 260.

²⁶⁸ Ebd., S. 265.

Zur Bildung einer autonomen Identität muss eine ausgewogene Balance zwischen sozialer und persönlicher Identität erreicht werden.

In der Literatur des 20. Jahrhunderts wird der entfremdete Mensch als Außenseiter der Gesellschaft dargestellt, der sich in deren undurchschaubaren Strukturen verloren und verraten fühlt. Dieser weicht im experimentellen neuen Roman dem entfremdeten Menschen als Figur zerfallener Persönlichkeit, der zugunsten eines sinnreichen Lebens die Frage der Erfindung und Selbstidentifikation durch Fiktion einbezieht, wie z.B. das Buch-Ich im *Gantenbein*-Roman oder Stiller es tun.²⁶⁹

Welche anderen Wege des Umgangs mit Entfremdung stehen den Figuren zur Verfügung? Im Folgenden soll hinterfragt werden, inwiefern die Protagonisten in Frischs Werk die Balance von sozialer und persönlicher Identität und damit eine ausgewogene Identität erreichen.

Dies ist auch für Frisch selbst problematisch, bereits als junger Journalist berührt er die Frage, wie persönliche Identität in einer Gesellschaft zu finden sei, die durch kapitalistische Strukturen die Gefahr von Entfremdung und vollkommener Vereinnahmung in sich birgt:

Ich muß Brot verdienen; aber ich will mich nicht lebendig begraben. Da kenne ich Leute, die leben nur, um Geld zu verdienen; und das Geld verdienen sie, um leben zu können; und leben tun sie wiederum, um Geld zu verdienen. Ein Witz. Ich will aus meinem Dasein nicht einen Witz machen. Beruf soll nicht Zwangsjacke sein, scheint mir, sondern Lebensinhalt. (*Kleine Prosaschriften*: I,12).

Die Angst vor Entfremdung gepaart mit dem Streben nach sozialer Identität als vollständiges Mitglied der Gesellschaft bleibt im Frühwerk bestehen. Im Gegensatz zu den späteren Figuren wie Stiller oder Graf Öderland haben die früheren Protagonisten noch die Hoffnung: „[...] den Weg zur wahren Gemeinschaft [...] über das erfüllte und selbstreife Individuum“ (*Kleine Prosaschriften*: I,68) finden zu können.²⁷⁰ Diese Hoffnung schwindet zusehends, das Unbehagen der Figuren an gesellschaftlichen Regeln und Normen wächst mit der eigenen gesellschaftlichen Etablierung, die Einsicht in die Tatsachen des Lebens verdrängt den jugendlichen Glauben an die Selbstverständlichkeit eines sinnerfüllten Daseins innerhalb der gesellschaftlichen

²⁶⁹ Vgl. Ramer 1993, S. 18.

²⁷⁰ Vgl. Müller-Roselius 2008, S. 134.

Ordnung auch bei Frisch selbst:

damals waren wir allen Ursprüngen noch näher, und manch einer, der heute unter die Leeren gegangen ist, war damals noch voll Ahnung des Schönen [...] Es war die Zeit, wo jeder Mensch einmal die großen, einfachen und endlosen Fragen stellt, was der Sinn des Todes wäre, der Liebe und des Lebens. Nachher verzichten sie auf den Sinn, sie geben das menschlich gemeinsame Suchen auf und brauchen keine Kunst mehr, sie verdienen Geld, um leben zu können, und leben, um Geld zu verdienen. (*Kleine Erinnerung*: I,76f.).

Die Auswirkungen der Entfremdung von Leben und Arbeit kommen in *Mein Name sei Gantenbein* zum Ausdruck, wenn dem Buch-Ich plötzlich auffällt:

Ich habe vergessen, wie meine Lebensart sich verändert hat, habe mich daran gewöhnt, komme nachhaus und pfeife so vor mich hin, stutze erst beim Aufhängen meiner Mütze: das ist meine, kein Zweifel, aber so neu. Eine Baskenmütze ohne verschwitztes Kunstlederfutter. Auch meine Jacke, sehe ich, kaum habe ich mich wieder in meine pfeifende Laune zurückgefunden, ist neu: Wildleder, jedoch ohne verschwitzten Kragen. Offenbar besitze ich mehrere solche Jacken, die ohne mein Wissen gereinigt werden; (GB: V,202).

Das Ich steht dem eigenen Leben vollkommen fremd und beziehungslos gegenüber. Wie eine Marionette wird es von den unsichtbaren Fäden des Geldes bewegt, das ihn bestimmt. Nicht der Mensch herrscht über das Geld, sondern das Geld beherrscht den Menschen, indem sich in ihm eine Entfremdung vom eigenen Wesen breit macht.

Dem Geld als Produkt der Arbeit steht auch der Bankangestellte in Graf Öderland entfremdet gegenüber: „Es überzeugte mich durchaus, aber mit Augen gesehen habe ich es nie, wie das Geld arbeitet. Entweder habe ich Geld gesehen oder Arbeiter –“ (GÖ: III,59). Hier wird die Verschleierung gesellschaftlicher Verhältnisse dekuviert, scheinbare Sachbezüge werden als Herrschaftszusammenhänge entlarvt.²⁷¹

Eine weitere Auswirkung der Entfremdung ist die Verabsolutierung des Zweck-Mittel-Denkens, wie sie in *Homo faber* konkret wird. Die Romanhandlung spielt sich in einem historisch lokalisierbaren Milieu, dem Amerika der Fünfziger Jahre, ab. So kritisiert Frisch offen die zeittypische, vom unmittelbaren Leben entfremdete Erscheinung des „American way of life“, deren Repräsentant der mit ironischer Distanz geschilderte Protagonist Faber ist. Die Darstellung Fabers, die an der Grenze zur Karikatur steht, macht ihn zum Typus, zum Repräsentanten eines gesellschaftlichen Zeitgeschehens, das aufs Schärfste kritisiert wird.

²⁷¹ Vgl. Schuchmann 1979, S. 145.

In seiner Vorstellung von der Nutzbarmachung der gesamten Welt durch Technik und seiner Überzeugung von der Überlegenheit der Maschine über den Menschen wird der Grad der Entfremdung deutlich, in der er lebt: Die Technik als Produkt des Menschen hat sich verselbständigt, als höhere Instanz steht sie außerhalb bzw. über dem Menschen, dem sie eigentlich dienen sollte.²⁷²

Hanna Arendt beschreibt den Typus des Menschen innerhalb einer solchen Lebensform und kommt darin dem Charakter Fabers sehr nahe. Sie beschreibt

[...] die Tendenz, alles Vorfindliche und Gegebene als Mittel zu behandeln; das große Vertrauen in Werkzeuge und die Hochschätzung der Produktivität im Sinne des Hervorbringens künstlicher Gegenstände; die Verabsolutierung der Zweck-Mittel-Kategorie und die Überzeugung, daß das Prinzip des Nutzens alle Probleme lösen und alle menschlichen Motive erklären kann;²⁷³

Die Gefahr der Entfremdung von sich selbst und der Welt bleibt für Frisch problematisch. Dennoch besteht für ihn immer die Hoffnung auf Selbstverwirklichung und Freiheit. 1976 spricht Frisch von der Möglichkeit,

wenn wir (einfach gesprochen) glücklich sind oder zumindest lebendig – zum Beispiel durch eine Art von Arbeit, die nicht nur Lohn einbringt, sondern Befriedigung (die nichtenfremdete Arbeit), und durch eine Art des Zusammenlebens von Menschen, das Selbstverwirklichung zuläßt. Was meint Freiheit, ein so missbrauchtes Wort, im Grunde anderes? Freiheit nicht als Faustrecht für den Starken, Freiheit nicht durch Macht über andere. Selbstverwirklichung; sagen wir: wenn es möglich ist, kreativ zu leben. (*Wir hoffen*: VII,18).

Kreativität und Selbstverwirklichung mit und durch Arbeit stehen hier im Gegensatz zu Entfremdung und sinnentleertem Geldverdienen und stecken die Grenzen ab, innerhalb derer sich der Mensch der Moderne und mithin seine Figuren zurechtfinden müssen.

V.2.2 Reproduktion

Eine weitere Erscheinung moderner Gesellschaften ist ein Phänomen, das Frisch als Reproduktion bezeichnet. Diese Thematik wurde bereits unter etwas anderem Blickwinkel, in Zusammenhang mit verminderter Erlebnisfähigkeit einerseits und dem Bildniskomplex andererseits, ausführlich beleuchtet. Um Wiederholungen zu ver-

²⁷² Vgl. ebd., S. 158ff..

²⁷³ Arendt 1960, S. 298.

meiden, soll an dieser Stelle nur in Bezug auf einen direkten Gesellschaftsbezug darauf eingegangen werden.

Bei Frisch meint Reproduktion eine Erscheinung in westlichen Industriegesellschaften: Jeder Mensch hat durch den Einfluss von Massenmedien wie Radio, Fernsehen und Zeitungen immer und überall Zugriff auf jegliche Form von Information und Kulturgütern. Bildungsgut wird so zur Massenware:

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. Bin ich deswegen je unter dem Meeresspiegel gewesen; bin ich auch nur beinahe (wie die Schweizer) auf dem Mount Everest gewesen? 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 [...] 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. (ST: III,535f.).

Sogar das eigene Erleben wird in den Hintergrund gedrängt, Sekundärerfahrung wird zum konformen Ereignis und entbehrt dadurch jeglicher Individualität. Wie weit Frischs Figuren den Verzicht auf neugieriges und unmittelbares Erleben bereits internalisiert haben, zeigt sich an der dem Leser wohlbekannten Behauptung „Ich kenne das“, eine Feststellung, die Figuren wie Kürmann, Faber und Hotz nicht müde werden zu treffen und die sie stets in Distanz zur Welt hält.²⁷⁴

Es ist nicht möglich, sich dem Einfluss der Massenmedien zu entziehen, „man hat sie in sich schon durch seine Bekannten“ (ST: III,535). Dadurch, dass das Wissen nicht direkt, sondern aus zweiter Hand an den Menschen herangetragen wird, ist es gleichzeitig bereits vorselektiert, mit einem ideologischen Stempel und einer festgelegten Sicht darauf versehen. Dadurch wird der Blick auf Informationen vereinheitlicht: Die Meinungsbildung wird, auf den ersten Blick, vereinfacht, indem zu jedem Thema bereits als gültig verkaufte Ansichten vorhanden sind, die nur noch übernommen werden müssen,

[...] und Gedanken zu haben, ach Gott, es ist in diesem Zeitalter schon eine Rarität, einen Kopf zu treffen, der auf ein bestimmtes Plagiatprofil gebracht werden kann, es zeugt von Persönlichkeit, wenn einer die Welt

²⁷⁴ Vgl. dazu Kapitel II.5.2.

etwa mit Heidegger sieht und nur mit Heidegger, wir andern schwimmen in einem Cocktail, der ungefähr alles enthält, in nobelster Art von Eliot gemixt, und überall wissen wir ein und wieder aus [...] (ST: III,536).

Persönliche Anschauung tritt hinter Konformität zurück, wodurch die freie Meinungsbildung in Wahrheit nicht vereinfacht, sondern im Gegenteil erschwert und eingeschränkt wird. Denkweisen werden unmerklich konform, differenziertes und eigenständiges, individuelles Denken wird zur Rarität.

Bildung und Information werden Konsumgüter, Erfahrungen und Erlebnisse verkommen zu Klischees.

Stiller nutzt diese Tatsache ironisch in seinen Geschichten.²⁷⁵ Seine Umwelt insistiert darauf, seine wahre Identität zu kennen. Seiner Ansicht folgend, dass die eigene Wahrheit ohnehin nicht vermittelbar ist, gibt er in seinen angeblich selbst erlebten Geschichten lediglich gängige Klischees wieder. Als Mr. White verkörpert er den amerikanischen tough guy, den Hollywoods Filmproduktion massenhaft hervorbringt: Den Whiskey trinkenden Cowboy, der, seinen Colt stets griffbereit, vor nichts zurückschreckt und die wildesten Abenteuer- und Weibergeschichten erlebt. Je erfundener und platter seine Geschichten sind, je ähnlicher sie denen in Illustrierten und Trivialliteratur sind, desto „lebensechter“ wirken sie.

Individualität vortäuschend wird die Welt unter der Herrschaft des Konsums zu einem einzigen Dejà-Vu.

„Und mit dem menschlichen Innenleben ist es genau so.“ (ST: III,535). Der Mechanismus der Konformität ist nicht auf das Erleben der Welt beschränkt, sondern gilt in gleichem Maß für das Innere des Menschen. Wenn auch Gefühle und Empfindungen nicht mehr individuell und unmittelbar sind, sondern vorgegeben werden, führt dies zwangsläufig zu innerer Selbstentfremdung und zum Verlust der Identität, sofern unter Identität mehr verstanden wird als die Adaption des Einzelnen an die konformen Eigenschaften des Individuums in der Masse.²⁷⁶

Rolf stellt in einem Gespräch mit Stiller in ähnlicher Weise fest:

Die meisten von uns wissen nur allzu gut, was sie in dieser oder jener Situation empfinden sollten, beziehungsweise nicht empfinden dürften, und haben selbst bei gutem Willen bereits die allergrößte Mühe herauszufin-

²⁷⁵ Daneben erfüllen Stillers Geschichten auch die Funktion, seine Phantasien und Sehnsüchte erfahrbar zu machen; so z.B. stellt er sich als Mr. White mit Vorliebe als potenten Weiberhelden dar, während doch der Mangel an Männlichkeit und Potenz gerade sein Problem darstellt.

²⁷⁶ Vgl. Lusser-Mertelsmann 1976, S. 132ff..

den, welcher Art ihre tatsächlich vorhandenen Gefühle sind. (ST: III,668).

Durch moderne Medien und Reproduktion wird individuelles Denken und Erleben zugunsten einer konformen Masse von Gleichen verhindert. Die Konformität sogar im Fühlen führt zur Ignoranz vorhandener Gefühle und damit zur Entfremdung vom Selbst – ohne Bezug zu den eigenen Gefühlen kann kein echter Bezug zum Selbst existieren.

Wer sich selbst fremd ist, kann auch keine echte Nähe zu anderen Menschen aufbauen. Dieser Befund wird im folgenden Kapitel thematisiert: Um das Gefühl der Isolation und Fremdheit von den Mitmenschen zu vermeiden, ersetzen mechanische Automatismen das Individuelle im menschlichen Kontakt, um Individualität lediglich vorzutäuschen.

V.2.3 Entindividualisierung im intersubjektiven Bereich

Wenn der Einzelne seine Individualität unterdrückt oder nicht ausbilden kann, so sind auch keine individuellen Beziehungen zwischen Menschen möglich: „Die bewußten Prozesse der Auseinandersetzung werden mehr und mehr ersetzt durch unmittelbare, fast körperliche Reaktionen, bei denen das begreifende Bewusstsein, das Denken und selbst das eigene Fühlen eine sehr geringe Rolle spielen.“²⁷⁷

Der Mechanismus wurde bereits erläutert: Durch die Unterdrückung der Individualität werden menschliche Gefühle weitgehend verdrängt, sofern sie nicht dem vorgegebenen Raster entsprechen. Die zunehmende Entfernung von der eigenen Gefühlswelt muss zwangsläufig in die Entfernung vom Selbst führen, das Ich wird sich selbst fremd und bleibt so gerade auch den Mitmenschen gegenüber in einer Distanz. Menschliche Beziehungen werden reduziert auf den fast automatischen Ablauf von konventionellen Umgangsformen:

„Diese Reduzierung des – relativ – autonomen Ichs ist empirisch greifbar in den eingefrorenen Gesten der Menschen.“²⁷⁸ So erlebt Stiller seinen sogenannten Freund Sturzenegger als „[...] eine Summe von Reflexen auf eine abwesende Person [...]“ (ST: III,592), einen „[...] Hampelmann an den unsichtbaren Fäden der Gewöhnung, kein[en] Mensch[en].“ (ST: III,591). Der Mensch hinter den eingefrorenen

²⁷⁷ Marcuse 1968, S. 20.

²⁷⁸ Ebd..

Gesten kann nicht mehr als Individuum erkannt werden und seinerseits das Gegenüber nicht als Individuum erkennen. Dialektische Beziehungen können nicht stattfinden.²⁷⁹

Beim Besuch von Stillers Freunden im Gefängnis scheint jeder der Freunde auf den ersten Blick individuell zu sein: der Professor, der Graphiker, der Schauspieler, etc. Bei näherem Hinsehen erweist sich die vermeintliche Individualität jedoch als bloße Ausübung der Rolle, die die Gesellschaft erwartet. So entsprechen die jeweiligen Ansichten, so unterschiedlich sie auch sein mögen, doch nur dem zu erwartenden Klischee der jeweiligen Berufsgruppe, die Freunde wirken Ich-los.²⁸⁰

Stiller spricht von einer „[...] Mechanik in den menschlichen Beziehungen [...]“ (ST: III,591) und meint ein Verhalten gegenüber anderen, das sich nach dem Klischee bewährter Modelle richtet, die mechanisch abgspult werden: „[...] es funktioniert alles wie ein Automat: oben fällt der Name hinein [...] und unten kommt schon die dazugehörige Umgangsart heraus, fix und fertig, ready for use, das Klischee einer menschlichen Beziehung [...]“ (ST: III,591). So wirkt auch der Ablauf des Besuchs der Freunde automatisiert, jeder Raum für Spontaneität und individuelles Verhalten fehlt. Dies wird gerade Stiller schmerzlich bewusst, der versucht, sich von alten Klischees zu befreien. Seine Bestürzung rührt nicht nur daher, dass seine Freunde ihn automatisch als ihren alten Bekannten behandeln, sondern auch daher, dass ihm plötzlich bewusst wird, dass er selbst in der Vergangenheit diese verbindungslosen Beziehungen ermöglicht hatte. Erst jetzt, auf dem Weg zu eigener Individualität, wird ihm dies bewusst. Durch das mechanisierte Abspulen einer inhaltslosen Gestik wird jede Sicht auf die Individualität des Gegenübers verunmöglicht. Der Grund des Besuchs lag jedoch gar nicht darin, Stiller neu kennen zu lernen. Vielmehr handelt es sich um ein Treffen aus konventionellem Pflichtgefühl einem alten Bekannten gegenüber.

Die Freunde und auch Julika verweigern ihm eine eigene Identität und ignorieren großzügig jedes noch so deutliche Zeichen von Veränderung, das den gewohnten Ablauf stören könnte. In Stillers Bemerkung über die Schweizer wird die Diskrepanz zwischen den Lebensentwürfen Stillers und der ihn umgebenden Umwelt deutlich: „Die Geschichte wird nicht stehenbleiben, auch wenn die Schweizer es noch so

²⁷⁹ Vgl. Lusser-Mertelsmann 1976, S. 127ff..

²⁸⁰ Vgl. ST: III,678ff..

wünschen. Wie wollt ihr, ohne einen neuen Weg zu gehen, ihr selber bleiben?“ (ST: III,597f.). Durch die aggressive Ignoranz seines Umfelds auf seinen verzweifelten Wunsch nach Veränderung seines Selbst bleibt Stiller nur der Rückzug in die innere Einsamkeit.

Während Stiller verzweifelt darum kämpft, von seinen Mitmenschen in seinem wirklichen Wesen erkannt zu werden, verschließt sich Gantenbein durch seine gespielte Blindheit von vornherein jedem Erkennen durch die Umwelt. In einer Gesellschaft, in der Individualität zugunsten klischeehafter Rollen unterdrückt wird, erweist sich seine Blindheit, die er bewusst als Schutz zwischen sich und sein Umfeld stellt und daher gar nicht das Bedürfnis hat, als Individuum angenommen zu werden, als hilfreich. Sein wahres Ich bleibt so von dem zermürbenden Konformitätszwang unberührt. Andererseits verhindert die Blindenrolle echte Nähe, wenn es tatsächlich um eine individuelle Beziehung zu einem anderen Menschen geht, und so muss Gantenbein letztlich innerlich isoliert bleiben.

Ähnlich geht es der Hauptfigur in der *Skizze des Tagebuchs II*. Er kommt zur Einsicht, dass die ihn umgebenden Menschen nur lauter leere Floskeln und Phrasen von sich geben. Eine Mechanik, die er sich weigert, weiter mitzumachen, daher die Erkenntnis: „Es gibt nichts zu sagen...“ (TBII: VI,44), aber nicht einmal das sagt er, weil er weiß, dass sich ohnehin niemand für ihn als Menschen interessiert. Die Kluft zwischen ihm und seinen äußerst redseligen Mitmenschen wird immer größer, wobei nur er sie spürt, während die anderen, ausgenommen seine Frau, sein Verstummen gar nicht bemerken. Er zieht sich zunehmend in die Einsamkeit zurück und nimmt sich schließlich das Leben.

Auch Julika macht im Sanatorium in Davos die Erfahrung der Einsamkeit. Sie muss feststellen, dass ihre vermeintlichen Freundschaften gar keine sind. Sobald sie ihre Rolle als Balletteuse durch ihre Krankheit nicht mehr ausfüllen kann, wird ihr ihre Ersetzbarkeit innerhalb der Theatergemeinschaft schmerzlich bewusst. Es geht nicht um den Menschen als Einzelwesen, einen durch individuelle Eigenschaften unersetzlichen Freund mit eigenen Ideen und Interessen, sondern vielmehr um die Rolle und die Position, die jemand innerhalb des vermeintlichen Freundeskreises inne hat. Das Verbindende besteht lediglich im gemeinsamen, konformen Interesse. Daher ist der

Einzelne jederzeit ersetzbar:

Es hätte gar keine Tuberkulose gebraucht, um von diesen so herzlichen Menschen in einem Vierteljahr vergessen zu sein; es genügt, daß man einige Zeit nicht tanzt, eines schönen Morgens vielleicht mit anderen Interessen käme [...] es genügt, ihre nächste Premiere nicht für das Ereignis unserer Menschheit zu halten, und schon steht man abseits, [...] es sind fast lauter nette Menschen, wenn sie nicht gerade die Nerven verlieren, aber Menschen ohne Interesse für Menschen, die nicht vom Theater reden [...] (ST: III,481).

Noch beziehungsloser erlebt Sibylle die Atmosphäre in Amerika. Während in Julikas Fall zumindest ein, wenn auch konformes, gemeinsames Interesse ein Gemeinschaftsgefühl hervorbringt, erscheinen Sibylles amerikanische Bekannte gänzlich verbindungslos. Dennoch scheinen sie nichts zu vermissen, sie haben sich in ihrer „leutseligen Beziehungslosigkeit“ (ST: III,660) eingerichtet:

[...] traf man sich zufällig, tönte es genau wie beim erstenmal: Hallo Sibylle! [...] All diese offenen und so selbstverständlichen Leute, schien es, erwarteten nicht mehr von einer menschlichen Beziehung; sie brauchte nicht weiterzuwachsen, diese so freundliche Beziehung.“ (ST: III,660).

Walter Faber macht mit seinen amerikanischen Bekannten eine ähnliche Erfahrung. Der beziehungsunfähige Techniker empfindet Menschen als anstrengend und ist selbst nicht fähig, in echten Kontakt mit seinem Gegenüber zu treten, sogar in der Verbindung mit seiner Liebespartnerin Ivy kommt er nicht über einen klischeehaften, automatisierten Umgang hinaus.

Dennoch beginnt er bei einem Treffen mit Bekannten die vorherrschende Kontaktlosigkeit plötzlich wahrzunehmen. Der Sinn für Individualität ist hier derart verkümmert, dass die „Freunde“ durchgezählt werden müssen, um festzustellen, dass einer von ihnen fehlt, es geht in keiner Weise mehr darum, mit autonomen, individuellen Menschen zusammen zu sein, Freunde sind austauschbar: „[...] jemand wurde vermisst. [...] ‚He’s lost’, sagte er, ‚anyhow –’ [...] Ich hatte auch nach einer Stunde noch keine Ahnung, wer diese Leute waren.“ (HF: IV,66f). Faber ist erschüttert über diese Entdeckung: „In eurer Gesellschaft könnte man sterben, sagte ich, man könnte sterben, ohne dass ihr es merkt, von Freundschaft keine Spur, sterben könnte man in eurer Gesellschaft! Schrie ich, wozu wir denn überhaupt miteinander reden, schrie ich, wozu denn [...]“ (HF: IV,67). Doch selbst sein verzweifelter Ausbruch lässt die betrunkenen Freund unbeeindruckt, er verhallt ungehört.

Die Mechanik in menschlichen Beziehungen beschränkt sich in Frischs Werk jedoch

nicht nur auf Freunde und Bekannte, sondern macht auch vor Ehen, deren Grundgedanke liebevolle Zugewandtheit und Unverstelltheit sein sollte, nicht halt. Das nächtliche Gespräch zwischen dem Staatsanwalt und seiner Frau Elsa in *Graf Öderland* ist das Paradebeispiel einer leb- und interesselosen Mechanik. Statt miteinander wird lediglich zueinander und aneinander vorbei gesprochen. Der Dialog wimmelt von Sätzen wie „Hörst du nicht, was ich sage?“ (GÖ: III,9), „Ich verstehe dich nicht, Martin.“ (GÖ: III,9), „Ich kann dir nur immer das gleiche sagen: – [...]“ (GÖ: III,10).

Elsa kann ihren Mann gar nicht verstehen, weil sie nicht einmal den ernsthaften Versuch dazu macht. Ihre vermeintliche Besorgnis, warum er so spät noch wach sei, ist in Wahrheit nur Störung eines gewohnten Ablaufs in der Ehe. Sie gähnt, sobald ihr Mann zu einer Antwort auf ihre angebliche Besorgnis ansetzt. Das Gespräch besteht aus stereotypen Fragen und klischeehaften Antworten.

In *Graf Öderland* wird durch den Mord des Bankangestellten am Hauswart der gesellschaftliche Anspruch und Wert der Individualität als heuchlerische Ideologie entlarvt: „Aber wie viel wert ist der Mensch? Zeitweise im Gericht [...] empfinde ich es wie einen Trost, dass ihnen der Mensch so viel wert ist, wenn er erschlagen ist. Es war nicht zu erwarten, solange er die Tür bediente. Es war nicht zu sehen...“ (Tagebuchfassung des *Graf Öderland*, TBI: II,432). Erst wenn Regeln und Ordnung der Gesellschaft verletzt werden, wird der Einzelne in der Masse sichtbar.

Bezeichnend ist, dass gleich zwei der Nebenfiguren, die sich durch besondere Ignoranz dem Individualitätsanspruch ihrer Gesprächspartner gegenüber auszeichnen, juristische Verteidiger sind, also eigentlich Personen, von denen Verständnis für menschliche Extremsituationen erwartet wird. Die Verteidiger bei Frisch sind als unbeirrbar Repräsentanten der gesellschaftlichen Ordnung vollkommen unfähig, sich in die Lage ihrer Mandanten zu versetzen. Dadurch, dass Frisch beide mit einem hohen Maß an Ironie beinahe karikaturhaft beschreibt, wird sein eigener, gegenteiliger Standpunkt deutlich.

Dr. Hahn in *Graf Öderland* spult auf der Suche nach Verständnis für den Mord des Bankangestellten alle gängigen Klischees und herkömmlich-kriminellen Motive ab, die nach landläufiger Meinung zum Morden veranlassen und übersieht dabei völlig, dass der Mörder ihm seine Wahrheit ganz offen zu vermitteln versucht.

Indem er ihn immer wieder unterbricht, macht er ohnehin jedes echte Gespräch von vornherein zunichte. Für Dr. Hahn kommt es schlichtweg nicht vor, dass jemand kein Motiv hat, egal wie oft der Angeklagte es ihm versichert. Er kann nicht über seine gewohnten Denkmuster, die streng an gesellschaftliche Normen gebunden sind, hinaus denken und daher das Leiden des Angeklagten an Entfremdung und Alltagsöde nicht nachvollziehen. Für ihn ist es unvorstellbar, dass jemand die von ihm so hochgehaltene Gesellschaftsordnung in Frage stellt:

STAATSANWALT Was nennen Sie Rebellen?

DOKTOR HAHN Feinde des Gesetzes. Feinde der Ordnung.

STAATSANWALT Und wenn es an der Ordnung liegt? Wenn sie nicht lebbar sind, eure Gesetze, sondern tödlich, wenn sie es sind, die uns krank machen?

DOKTOR HAHN Wie meinen Sie das, Herr – Graf? (GÖ: III,54).

Seine Frage zeigt das Ausmaß seines Unverständnisses für alles von der Ordnung Abweichende.

Parallelen finden sich bei Dr. Bohnenblust, Stillers Verteidiger. Auch er ist aufgrund seiner festgefahrenen Ansichten über das Leben und die Pflichten jedes ordentlichen Staatsbürgers vollkommen überfordert und unfähig, Stillers Lage nachzuvollziehen. Er erwartet von jedem, sich an die gegebenen Vorschriften zu halten, ohne diese zu hinterfragen, zu kritisieren oder gar ihre Einhaltung zu verweigern. Daher fehlt ihm zwangsläufig der Blick für die Existenz des Individuellen. Er ist ein Mann der Ordnung, stets korrekt und gemäßigt im Auftreten, durch und durch rechtschaffen „[...] aus der angeborenen Überzeugung heraus, daß es Gerechtigkeit gebe zumindest in einem Rechtsstaat, zumindest in der Schweiz.“ (ST: III,374). Überzeugt von der Existenz der Wahrheit als Ansammlung nachweisbarer Tatsachen, Fakten und Daten hält er sich streng an das Dossier über Stillers personale Identität. Insofern kann er Stillers Schwierigkeiten, seine Wahrheit zu finden, von vornherein nicht nachvollziehen. Genau wie Dr. Hahn verunmöglicht er jedes Gespräch durch mechanisches Aufsagen platter Attitüden, wie „[...] Ehe als sittliche Aufgabe und nicht als Vergnügen [...]“ (ST: III,717), „[...] Ordnung muß sein, einen Namen muß jeder tragen.“ (ST: III,718), „[...] Stiller nicht allein auf der Welt, Herrgott noch mal, sondern ein Glied in der Gemeinschaft, Halt in der Gemeinschaft, Pflichtbewußtsein am Platze.“ (ST: III,719) und verfehlt damit vollkommen den Kern des Problems. Durch die inhaltslose, reflexartige Mechanik seiner Gesprächsführung, gepaart mit dem kritiklosen Glauben an die Richtigkeit der gesellschaftlichen Ordnung wird Individu-

alität einfach ignoriert, so dass Stiller verzweifelt konstatiert:

'Mein Name ist White.' Aber ich kann es ihm nicht klarmachen, und wenn ich es hundertmal sage. Unser Gespräch verläuft wie eine Gramophonplatte, wenn die Nadel an einer bestimmten Stelle immer wieder in die gleiche Rille rutscht. 'Wieso', fragt er, 'wieso sind sie nicht Stiller?' 'Weil ich's nicht bin.' 'Wieso nicht!' sagt er, 'man hat mich informiert.' (ST: III,376)

Die vorangehenden Kapitel haben gezeigt, dass Reproduktion und Entfremdung dazu führen, dass der Einzelne seine Individualität verliert bzw. sie gar nicht erst ausbilden kann. Die Gesellschaft fordert Anpassung, d.h. Unterordnung unter die Konformität und verdrängt davon Abweichendes. In einer solchen Gemeinschaft muss jeder, der fähig ist, Entfremdung und Entindividualisierung als menschenfeindlich und widernatürlich zu erkennen, anecken. Jeder, der nach autonomer Individualität verlangt und sich der Unterwerfung unter den Konformitätszwang verweigert, muss sich zwangsläufig als Fremder unter Gleichen, gleichsam als innerer Emigrant, fühlen.

Da autonome Individualität notwendige Voraussetzung für Identitätsbildung ist, wird diese durch die Unterdrückung des Individuellen durch die Gesellschaft erschwert bzw. verhindert. Daher muss Identitätssuche, die Selbstentfremdung und Konformität überwindet, zwangsläufig zum Widerstand gegen gesellschaftliche Ordnung und Werte führen.

Wie gehen Frischs Figuren mit dieser Problematik um?

V.3 Das Dilemma zwischen Fremdheit in der Gesellschaft und Selbstentfremdung durch Anpassung

Die meisten der Protagonisten leben zunächst in gutbürgerlichem Milieu als anerkannte Mitglieder der Gesellschaft, geraten dann aber in Konflikt mit ihr und beginnen allmählich, ihre Selbstentfremdung zu erkennen und an ihr zu leiden. Die wachsende Unzufriedenheit schafft eine Spannung, die nach Ausbruch verlangt. Dieser Ausbruch kann sich entweder nur im Inneren, z.B. durch Träume vollziehen, oder sich auch nach Außen hin, durch ein Aufbegehren gegen die Gesellschaft zeigen. In jedem Fall kann von einem Protest gegen die Gesellschaft gesprochen werden, indem deren Normen implizit oder explizit angezweifelt werden.

Im Folgenden werden die unterschiedlichen Mittel des Protestes im Werk analysiert. Fokussiert wird die Frage, ob einer der Wege tatsächlich zur Befreiung

von gesellschaftlichen Zwängen und damit zu Selbstfindung und Identität führt.

V.3.1 Die Sehnsucht nach Freiheit

Die meisten Figuren in Frischs Werk haben etwas gemeinsam: die Sehnsucht nach einem anderen, freieren Leben. Von strikten Konventionen und Normen eingekleidet, von Ordnung umstellt, wünschen sie sich ein ungezwungenes Leben, das ihnen den Raum für Wandlung und Selbstverwirklichung gibt. Die Unfreiheit in der Gesellschaft ruft in ihnen das Verlangen nach Freiheit hervor.

Symbolisiert wird dieses durch ein Sehnsuchtsmotiv, das jedoch in vielen Fällen von vornherein als Utopie erscheint. Der Begriff der Utopie meint hier den ursprünglichen Sinn des Wortes, die Wunschvorstellung einer Welt, eines Ortes bzw. einer Gesellschaftsform, die zwar denkbar und wünschenswert, vor dem jeweiligen historisch-kulturellen Hintergrund jedoch kaum realisierbar ist. Als Symbol dient das Sehnsuchtsmotiv der Negation des bestehenden Lebens in Ordnung und Entfremdung.

In *Santa Cruz* richtet sich die Hoffnung auf ein wirklicheres Leben auf Hawaii, Graf Öderland sehnt sich nach Santorin, Enderlin nach Peru, Kilian in *Bin oder die Reise nach Peking* bricht auf nach China, Stiller nach Amerika²⁸¹ und auch Andri träumt vom Leben in einer freieren Gesellschaft ohne Ausgrenzung: „[...] es gibt eine andere Welt, wo niemand uns kennt und wo man mir kein Bein stellt und wir werden dahin fahren [...]“ (AND: IV,499).

Andri kommt nicht mehr dazu, sein Schicksal ist besiegelt. Die anderen Figuren aber wagen den Auf- und Ausbruch in ein anderes, lebenswerteres Leben. In krassem Gegensatz zum erträumten, meist sommerlichen Ziel steht die Gegenwart, durch Kälte und Schnee gekennzeichnet. In dieser Symbolik zeigt sich die lähmende, erdrückende und eingefrorene Atmosphäre ihres Daseins. Die blühenden, warmen und sommerlichen Sehnsuchtsziele und die kalten, eingefrorenen Winterlandschaften sind Spannungspole, innerhalb derer sich die Figuren bewegen,²⁸² bis sie die „[...] Hoffnung auf den Feierabend und das Wochenende, die lebenslängliche Hoffnung

²⁸¹ Bei Stiller handelt es sich weniger um einen Ausbruch aus Sehnsucht nach einem Ziel, sondern eher um eine Flucht aus der Schweiz in irgendein Land. Sie entsteht aus seinem Leidensdruck an der Situation und nicht durch Sehnsucht nach einem wirklicheren Leben.

²⁸² Vgl. Emmel 1963, S. 134ff..

auf das nächste Mal, auf das Jenseits –“ (TBI: II,405) als lähmend dekurvieren und feststellen, dass gerade die Hoffnung auf Veränderung diese verhindert.

Das Leben auf dem Schloss im Stück *Santa Cruz* ist von Alltag und Öde gekennzeichnet. Es herrschen strenge, aber gerechte Regeln, das Leben ist in Ordnung erstarrt. Symbolisiert wird dies durch Schnee und Kälte: „Sieben Tage und sieben Nächte schon schneit es. Das ist noch niemals vorgekommen. Es schneit eine Stille ringsum, die immer höher wird. Es schneit auf den Wald, auf die Wege, auf jeden Stein [...] Stille, nichts als Stille und Schnee.“ (SC: II,18). Das Leben in Schnee und Erstarrung wird durch die Erzählungen des Vaganten Pelegrin von einem anderen, freieren Leben jenseits von Ordnung und beklemmenden Konventionen kontrastiert: „Der Fremdling, der mit der Gitarre auf dem Tische sitzt und uns von nackenden Völkern erzählt, die den Schnee überhaupt nicht kennen, auch keine Angst, auch keine Pflichten, keine Zinsen, keine schlechten Zähne. Das gibt es.“ (SC: II,19).

Einst erzählte Pelegrin dem Rittmeister von Hawaii, einem Ort, der Leben spendend alles zum Blühen bringt: „[...] da blühen die Zitronen, die Ananas, die Pfirsiche, die Feigen, die Datteln, die Bananen, alles zusammen! Ich sage Ihnen: da gibt es keinen Winter –“ (SC: II,55). Pelegrin und Hawaii stehen symbolisch für das andere Leben, das der Rittmeister sich durch den selbst auferlegten Ordnungszwang untersagt, gleichzeitig aber seit seiner Jugend ersehnt: „All das hier – ich glaube nicht mehr, daß es für mich das einzig mögliche Leben gewesen sei.“ (SC: II,22). Damit spricht der Rittmeister einen zentralen Gedanken in Frischs Werk aus, der immer dann zum Tragen kommt, wenn seine Figuren aus ihrem selbstentfremdeten, rollenhaften Dasein erwachen.

Der Staatsanwalt in *Graf Öderland* hat die gleiche Sehnsucht, die er wie der Rittmeister offenbar stets unterdrückte: „Ich konnte tun, was immer meine Pflicht war, und ich wurde es dennoch nie los, das Gefühl, daß ich meine Pflicht versäume mit jedem Atemzug. Nie.“ (GÖ: III,26). Der ordentliche und gewissenhafte Staatsanwalt verwandelt sich in den rebellischen Anarchisten Graf Öderland.

Zum Zeitpunkt seiner Wandlung, gekennzeichnet durch das Verbrennen seiner Aktenordner als Akt der Zerstörung von Bürokratie und Ordnung, schneit es auch hier: „Es schneit noch immer so. Eine Lawine ist vom Dach gerutscht. Daran bin ich aufgewacht. Das hat gedonnert wie im Sommer. [...] Und alles hat gewankt wie bei

einem Erdbeben.“ (GÖ: III,11f.). Symbolisch kommt der Schnee, als Metapher für die festgefahrene, unflexible Ordnung, in dem Moment ins Rutschen, als die Weltanschauung des der Gesellschaft dienenden Staatsanwaltes ins Wanken gerät. Der Schnee wird zur Lawine, ebenso wie Graf Öderlands Ausbruch eine Welle des Aufstandes im ganzen Land provoziert.

Öderlands erster Schritt in das Leben als Aufständischer führt ihn in den wiederum verschneiten Wald, er geht mit seiner Aktentasche hinein und kommt mit einer Axt wieder hinaus.

Dieses Bild erinnert an Gottlieb Schinz, dessen Fall später näher zu betrachten sein wird: Dieser verirrt sich im verschneiten Wald und kehrt als ein vollkommen Anderer nach Hause zurück.

Öderland sehnt sich wie der Rittmeister nach Freiheit, Lebenssinn und Selbstverwirklichung, mit dem Unterschied, dass sein Hawaii Santorin heißt:

Ich kenne es nur von Bildern: – ein erloschener Krater im Meer, Felsen wie Blut und Kohle, so schwarz, so rot. Und hoch über der rauschenden Brandung: Die Stadt. [...] Eine Stadt wie aus Kreide, so weiß, so grell, emporgetürmt in den Wind und ins Licht, einsam und frei, trotzig, heiter und kühn, emporgetürmt in den Himmel ohne Dunst, ohne Dämmerung, ohne Hoffnung auf Jenseits, ringsum das Meer [...]“ (GÖ: III,54).

Anders als den gewalttätigen und zu allem bereiten Graf Öderland, führt es den friedfertigen und liebenswerten Kilian nur im Traum nach Peking. Bedrängt von den Reglementierungen des eintönigen und sinnentleerten Alltags tagträumt er sich in die andere Welt: „Wir blickten hinab in den Frühling, wir blickten in eine Weite voll sanfter und gelassener Hügel, voll lieblicher Bäume, voll Straßen und Sonne, Bäche glitzerten in silbernen Schleifen, [...] blühendem Lotos, mit blauen Vögel darüber, die kreisen.“ (BIN: I,607). Peking steht in krassem Gegensatz zu seinem selbstentfremdeten Leben, das aus einer immergleichen Abfolge von Alltäglichkeiten besteht, „[m]an stellt seinen Wecker, man wäscht sich, man schneidet die Fingernägel, man arbeitet, man ißt, man verdient. Es gibt zu vieles, was man immerfort muß, immerfort sollte...“ (BIN: I,624). Peking ist der Ort, an dem das Buch-Ich Kilian mit Bin, dem Geist, der ihn nach Peking begleitet, die existentielle Einheit „Ich bin“ erreicht.²⁸³

Der Roman ist das einzige Werk, in dem die harmonische Einigkeit von sozi-

²⁸³ Stromsik versteht den Roman als „[...] eine der ersten literarischen Realisierungen des grundlegenden ontologischen Dualismus [Frischs, d. Verf.], der zugleich als Problem, Stoff und Katalysator, ja manchmal Hauptdeterminante, die Gestaltungsweise seiner bisherigen Werke bestimmt.“ [Hervorh. im Orig.] (Stromsik 1970, S. 126).

aler und persönlicher Identität gelingt: „Die Reise nach Peking gleicht einer Wallfahrt zum voll entfalteten Ich“²⁸⁴. Es kommt jedoch nicht zur endgültigen Balance zwischen persönlicher und sozialer Identität, da die persönliche Identität, repräsentiert durch Bin, für Kilian nur im Traum lebbar ist. Im realen Leben mit seinen Alltagsansprüchen scheitert die Zusammenführung der beiden Identitätskomponenten.

Es hat sich gezeigt, dass die Protagonisten im Werk ihre Sehnsucht nach einem selbstverwirklichten Leben häufig auf einen bestimmten Sehnsuchts-Ort richten und eines Tages den Aufbruch, sei es im Wachtraum oder in der Realität, wagen. Damit verbunden ist zwangsläufig der Widerstand gegen die Gesellschaft und der Ausbruch aus ihren Regeln und Festlegungen.

Im folgenden Kapitel sollen die durch die Sehnsucht vorbereiteten Auf- und Ausbruchsversuche der Figuren und ihre Folgen näher untersucht werden. Ergeben sich Konsequenzen für die Figuren selbst bzw. die sie umgebende Gesellschaft? Wie reagiert die Gesellschaft auf den Widerstand? Können die Figuren ihre Identität verwirklichen, die Entfremdung überwinden und soziale und persönliche Identität zu einer autonomen, individuellen Persönlichkeit vereinheitlichen?

V.3.2 Künstlertum als gesellschaftlich geduldeter Protest

Die von der Gesellschaft am ehesten geduldete, weil ungefährliche Form des Protests ist das Künstlertum.²⁸⁵ Das Klischee des Künstlers als ein durch Kreativität, Talent und Andersartigkeit Außenstehender der Gesellschaft macht ihn wiederum in beschränktem Maß gesellschaftsfähig, gerade weil er durch sein Außenseitertum die bestehende Ordnung nicht ernsthaft gefährdet.

Reinhart bringt die Ansichten, die der Bürger seiner Meinung nach vom Künstler hat, auf den Punkt:

Und der Künstler: wenn er tot ist und im Lexikon, durchaus annehmbar, als Lebender von üblem Geruch, von verdächtigem Lebenswandel, von einem vollendeten Mangel an Erziehung und Form, von gottlosen Anschauungen. Höchster Rang eines Künstlers: Wir loben ihn. Wir! [...] der Künstler [...] verwahrlost, im Umgang schwierig, da er mit Vorliebe liederlich ist, kaum ein Wort hält und keine Ahnung hat von Haltung. Unser Verhältnis zu ihm: Achtung für das Talent, so es wirklich vorhanden ist,

²⁸⁴ Jurgensen 1976, S. 30.

²⁸⁵ Vgl. Lusser-Mertelsmann 1976, S. 140.

Distanz von seiner Person auf jeden Fall, ein bißchen Neid um seine zigeunerhaften Freiheiten, ein bißchen Verachtung, ein bißchen Gönnerum und Herablassung, ein bißchen Unbehagen ringsum, man duldet ihn durchaus als eine Schrulle der Natur, ein großes Kind, eine Art Hofnarr für den bürgerlichen Feierabend... (SCH: I,450f.)

Es muss angemerkt werden, dass die gesellschaftlichen Strukturen in diesem Frühwerk sich noch durch eine sehr konservative, fast noch ständebewusste Atmosphäre des Großbürgertums auszeichnen, während diese in späteren Werken, wie z.B. *Stiller* und vor allem *Mein Name sei Gantenbein*, sehr viel aufgelockerter erscheinen. Frischs Intention des Romans ist nach eigener Aussage „[...] noch der Versuch, die bürgerliche Welt zu lobpreisen, sie ernst zu nehmen, sie zu bejahen; der Versuch, diese Welt affirmativ darzustellen.“²⁸⁶ In dem Scheitern dieses Unterfangens, wie er selbst konstatiert, spiegelt sich seine eigene Problematik wider, in der er sich zeitweise in größten persönlichen Spannungen zwischen seinem Beruf als Architekt und einer Verwirklichung als Schriftsteller befindet.

Auch Pedro, einer der Matrosen in *Santa Cruz*, kann durch sein vagabundenhaftes Leben und seine Funktion als Poet zu den Künstlerpersönlichkeiten im Werk gerechnet werden. An ihm wird die besagte Spannung zwischen Künstler und Gesellschaft symbolisch ausgeführt: Seine Kameraden haben ihn auf dem Schiff gefesselt; sie halten seine Geschichten für Lügen, weil sie nicht beweisbar sind. Dennoch wollen sie, dass er zu ihrem Amusement weiterhin erzählt. Pedro schimpft: „Bis ihr es seht, ihr Blinden! Ihr mit dem unheilbaren Besserwissen eurer Mehrheit, ihr grässliches Pack, ihr mit dem unverschämten Anspruch eurer Öde und Langeweile, ihr Leere, ihr Faß ohne Boden, ihr Publikum!...“ (SC: II,32). Seine Kritik an den Kameraden kann als Kritik am Umgang der Gesellschaft mit dem Künstler schlechthin gewertet werden.

Die einzige Künstlerfigur, die von dieser Spannung unbehelligt bleibt, ist Pelegrin, der durch seine Funktion als Verkörperung des nicht gelebten Teils des Rittmeisters nur eingeschränkt als eigenständige Figur anzusehen ist.²⁸⁷ Er vermeidet die Spannung dadurch, dass er bewusst ein Leben wählt, das kaum Berührungspunkte mit der Gesellschaft aufweist: Unbehelligt von allen Konventionen und Normen fährt er über

²⁸⁶ Arnold 1990, S. 219.

²⁸⁷ Zwar ist Pelegrin kein Künstler im buchstäblichen Sinn des Wortes, weist jedoch als Lebenskünstler und kreativer Außenseiter der Gesellschaft zahlreiche Merkmale auf, die es erlauben, ihn unter die großzünftig angelegte Kategorie des Künstlers einzuordnen.

die Meere, wissend, dass er sich niemals gesellschaftlichen Regeln unterordnen könnte, weswegen er seinerzeit die Ehe mit Elvira verweigerte. Da er vollkommen außerhalb der Gesellschaft steht, wird er für diese zu keiner Zeit eine Bedrohung und kommt daher gar nicht erst in Konflikt mit ihr.

Anders der Künstler Reinhart, der als Maler zwar nicht herausragend talentiert, jedoch gut genug ist, um sich finanziell über Wasser zu halten. Zeitweise arbeitet er inspiriert und mit großem Fleiß und genießt das freie Künstlerleben, das ihm jedoch der Missachtung des Großbürgertums aussetzt. Der Vater von Hortense, ein Oberst, der seine gesellschaftliche Stellung mit großem Pflichtgefühl gegenüber des Vaterlandes und mit Stolz auf seinen militärischen Rang bekleidet, stellt sich entschieden gegen die Verbindung seiner Tochter mit dem Künstler. Er empfindet sie als Bedrohung seines guten Rufs und der bürgerlichen Existenz.

Reinhart wendet sich, jedoch nur am Rande durch das Urteil des Oberst dazu motiviert, von der Malerei ab und verbrennt seine Kunstwerke²⁸⁸. Seine Künstlerschaft erscheint ihm als Irrtum, „[e]inmal muß man erwachsen werden!“ (SCH: I,498) denkt er und „Geld war am Ende doch wichtig, mächtiger, als er hatte glauben wollen;“ (SCH: I,496). Er beginnt ein bürgerliches Leben als Kontorist und denkt an Heirat. Doch auch als vollwertiger Bürger kann er dem Spannungsverhältnis, zwischen dessen Polen er sich bewegt, nicht entfliehen. Als er seinen ehemaligen Malerkollegen Alois trifft, macht der sich in höchstem Maß über ihn lustig und betitelt ihn als Spießer; wieder ist Reinhart der Ausgeschlossene, diesmal als Verräter und Überläufer ins bürgerliche Lager.

Auch der Bildhauer Stiller wendet sich von der Kunst ab. Nach seiner Rückkehr aus Amerika negiert er mit seiner Identität auch die des Künstlers, von der er als Mr. White mit ironischem Unterton berichtet. Auch Stiller zerstört seine Kunstwerke restlos und wendet sich am Ende des Romans der Herstellung von Souvenir-Keramik für Touristen zu. Dadurch, dass er jetzt nützliche Ware herstellt, gliedert er sich zumindest äußerlich in die Gesellschaft ein, auch wenn er durch sein zurückgezogenes Leben nicht wirklich an ihr teilhat.

Es fällt auf, dass Reinhart ebenso wie Stiller keine größeren Probleme hat, als Künst-

²⁸⁸ Darin spiegeln sich Frischs eigene Erlebnisse wieder, der als junger Mann, zerrissen zwischen bürgerlichem Leben und Schriftstellertum, sein gesamtes literarisches Werk verbrannte.

ler zu scheitern und die Kunst vollends aufzugeben. Durch einen Vergleich mit den Künstlergestalten anderer Autoren wie z.B. Thomas Mann und Hermann Hesse kommt Lengborn in seiner Untersuchung zu dem Schluss: „Weder Reinhart noch Stiller sind dämonisch oder genial: sie sind durchschnittlich begabt, ziemlich alltäglich ohne starke Spannungen und Leidenschaften; es fehlt das krankhafte Element.“²⁸⁹. Dies scheint als befriedigende Erklärung jedoch noch nicht auszureichen. Im *Stiller* wird eine weitere Ursache für das Scheitern der Künstlerschaft deutlich: Es sind die internalisierten Erwartungen der Gesellschaft, die Stiller scheitern lassen, sobald sich ein wenig Erfolg einstellt: „Eines Tages erwachst du und liest es in der Zeitung, was die Welt von dir erwartet. Die Welt! [...] plötzlich bist du eine Hoffnung!“ (ST: III,612). Sobald sich Erfolgsdruck einstellt, verändert sich die Kunst als Ausdruck der Selbstverwirklichung zum Mittel, sich die Anerkennung der Umwelt zu sichern. Dadurch unterwirft sich der Künstler den Regeln der Gesellschaft und untergräbt sich und seine Künstlerschaft damit selbst.

V.3.3 Widerstand und Ausbruch

Im Folgenden werden Widerstand und Ausbruch als Mittel des gegen die als bedrängend empfundene Gesellschaftsordnung untersucht. Während es in *Die Schwierigen* noch um den gescheiterten Versuch der Integration in die bürgerliche Gesellschaft geht, bemühen sich die nachfolgenden Protagonisten um einen Austritt aus der gesellschaftlichen Enge.

In *Die Schwierigen* wird die Existenzverwirklichung der Figuren im Spannungsfeld zwischen unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten problematisiert.

Reinhart gerät nach der Trennung von Yvonne in eine tiefe Identitätskrise, die durch den Bruch zwar nicht verursacht, aber ausgelöst wird. Bis zur Trennung hatte Yvonne mit ihm ein nach außen hin unabhängiges und materiell gesichertes Leben geführt. Mit dem Versiegen ihrer finanziellen Mittel muss auch die Beziehung enden, da Reinhart Yvonne durch seinen Anspruch an die unbedingte Künstlerexistenz keine materielle Sicherheit bieten kann. Ihr bleibt nur die Möglichkeit, mit dem wohlhabenden Hausmann die Ehe einzugehen. Aus ihrer Hoffnung auf eine unabhängige

²⁸⁹ Lengborn 1972, S. 145.

und freie Existenzverwirklichung wird ein Leben im Kompromiss: „Man zerstört sich nicht, das ist der Grund, worauf man geht, man ist nicht verliebt, man ist sich gewogen, man verträgt den Geruch des andern, und das ist viel.“ (SCH: I,551). Mit der Eheschließung tritt Yvonne vollends in die gesellschaftlichen Sphären des Großbürgertums ein.

Für Reinhart bedeutet dies eine große Verunsicherung, er beginnt, an seinem Lebensentwurf als Künstler und mithin an den eigenen Wertvorstellungen zu zweifeln. Die folgende Beziehung mit Hortense, der Tochter aus gutem Hause, lässt ihn sein Malerdasein endgültig verwerfen, er will mit ihr ein verantwortungsvolles und erwachsenes Leben führen. „Ich habe noch nie in meinem Leben wirklich gearbeitet. Ich habe mehr getan als viele, die ihre acht Stunden haben und einen Dünkel, dem nichts entspricht. Aber ich habe stets nur getan, was mir gefiel, was mich lockte.“ (SCH: I,497). Ohne es zu wollen dekuviert Reinhart hier die Perversion des gesellschaftlichen Leistungsdenkens: Eine erfüllende Arbeit, die glücklich macht und noch in Einheit mit dem Leben steht, wird nicht als echte Arbeit anerkannt. Die Widernatürlichkeit des entfremdenden Systems zeigt sich daran, dass Arbeit nicht mehr sinn-erfüllt sein darf, um als solche ihre Geltung zu behalten.

Reinhart beginnt diese als gültig anerkannten Ansichten zu übernehmen und sich den Forderungen der Gesellschaft anzupassen. Als Büroangestellter begibt er sich in ein „[...] Dasein der meisten: ein Dasein von Sklaven, die sich freuen, daß schon wieder ein Monat ihres Lebens vorüber ist.“ (SCH: I,494). Reinharts Versuch der Integration in die Bürgerlichkeit scheitert: zunehmend entfremdet er sich von sich selbst und der Welt und sinkt psychisch und sozial ab.

Sein Malerdasein schien ihm als Lebensentwurf nicht erwachsen und verantwortungsvoll genug, aber in die bürgerliche Lebensführung kann er sich aufgrund ihrer widernatürlichen Strukturen nicht einordnen, die Erfahrung eines nicht selbst-entfremdeten Lebens als Künstler verhindert dies.²⁹⁰ Gleichzeitig nimmt er die gesellschaftlich sanktionierten Normen und Ansprüche als gültig hin; er kann die lebensfeindlichen und verschleiernenden Strukturen des Bürgertums zwar erkennen, jedoch nicht kritisch reflexiv einordnen. Daher sucht er die Schuld für seine Desintegration nicht in der Gesellschaft, sondern nimmt sie nach innen und macht sich selbst für seine Unfähigkeit zur Integration in die Gesellschaft verantwortlich. Dies bringt ihn in eine auswegslose Lage: Er kann weder zurück in sein bohemehaftes Leben als

²⁹⁰ Vgl. Schuchmann 1979, S. 109ff.

Maler, noch schafft er die Eingliederung in das bürgerliche Leben.

Schließlich endet er in der Nervenheilstalt. Nach seiner Entlassung arbeitet er als Gärtner, zieht sich vollends aus der Gesellschaft zurück und lebt ein Leben in totaler Isolation. Der Grad seiner Selbstentäußerung wird daran deutlich, dass er sein Dasein unter falschem Namen, Anton, fristet, bis er sich schließlich das Leben nimmt.

Während in *Die Schwierigen* die Schwierigkeiten mit der Gesellschaft als verinnerlichte Probleme des Protagonisten und daher, statt als Versäumnis der Gesellschaft, als persönliches Integrationsproblem gesehen werden, werden sie im *Stiller* veräußerlicht und direkt kritisiert. Die persönliche Problematik ist mit der gesellschaftspolitischen eng verwoben, es ist nicht mehr allein das Problem des Individuums, das sich durch eine problematische psychische Konstitution nicht einzuflügen vermag. Es werden auch die Fehler des Systems aufgedeckt, wodurch sich ein wechselseitig problematisches Verhältnis zwischen der Gesellschaft und dem Einzelnen ergibt.

Zudem lässt sich das Geschehen durch direkten örtlichen und zeitlichen Bezug sowie anhand der offenen Schweiz-Kritik Stillers lokalisieren und auf ein bestimmtes Gesellschaftssystem beziehen. Die Kritik bezieht sich jedoch nicht ausschließlich auf die Schweiz, sondern auf das gesamtgesellschaftliche System der modernen westlichen Welt, wie z.B. an Stillers Bemerkungen über den Haarölgangster, einen bestimmten Typus von Geschäftsmann, der für seinen finanziellen Vorteil über Leichen geht und „[...] dem in einem ordentlichen Rechtsstaat nicht beizukommen ist“ (ST: III,377), deutlich wird. Mit beißender Ironie dekuviert er die Heuchelei verschiedener gesellschaftspolitischer Systeme.

Nach seiner Flucht aus Künstlerschaft, Ehe und Gesellschaft nach Amerika kehrt er, seine Identität leugnend, sieben Jahre später in die Schweiz zurück. Als Mr. White ist ihm der offene Protest gegen die Gesellschaft möglich, den Stiller nie wagte. Es beginnt sein verzweifertes Ringen um unverwechselbare Individualität und Identität in einer Gesellschaft, die durch Reproduktion und Unterordnung des Einzelnen unter die konforme Masse jede Individualität verloren hat. Stillers Anspruch auf authentische Originalität als Protest gegen die gesellschaftlichen Strukturen steht in krassem Widerspruch zu einer homogenen Gesellschaft, in der alles auf Reproduzierbarkeit und Gleichförmigkeit ausgerichtet ist.

Dass die gesellschaftlichen Verhältnisse jedoch nicht der einzige Grund für

die hoch differenzierte, auch innerpsychisch begründete Problematik des Protagonisten sind, wurde in den vorangegangenen Kapiteln bereits ausführlich belegt. Stiller verfällt in seinem Anspruch auf Individualität in ein Extrem, das auch eine „gesunde“ bzw. menschenfreundlichere Gesellschaft kaum auffangen könnte. Mayer bemerkt treffend: „Wie soll er durch Selbstannahme zur Seligkeit der Individualität gelangen, wenn die Voraussetzungen dafür nicht mehr vorhanden sind? An die Stelle des bürgerlich freien Individuums trat die Epoche der Reproduktion.“²⁹¹ Stiller versucht einen Grad an Individualität zu erreichen, der durch die gegebenen gesellschaftlichen Verhältnisse nicht mehr möglich ist, und reibt sich damit selbstzerstörerisch auf.²⁹²

Sein Widerstand gegen die Gesellschaft muss scheitern, er wird von einem Gericht dazu verurteilt, Stiller zu sein. Daraufhin zieht er sich in Glion in die Isolation zurück.

In den folgenden Fällen ist das Problem weniger die Integration in die Gesellschaft, als eher eine gesellschaftliche Überangepasstheit der Figuren, aus der sie auszubrechen versuchen.

Die erste Figur in Frischs Frühwerk, die den Ausbruch wagt, dessen Abenteuerlust jedoch nicht lange anhält, ist der Rittmeister in *Santa Cruz*, ein pflichtbewusster, ordnungsliebender und gerechter Mann. Seine Diener achten ihn für seine Geradlinigkeit: „[...] nie eine Laune, nie eine Willkür, man hatte seinen Feierabend, seine Nachtruhe, seine Menschenwürde.“ (SC: II,40). Jedoch unterwirft er sich seinen eigenen Regeln so sehr, dass diese ihm mehr gelten als menschliche Flexibilität. So muss er seinen Burschen entlassen, um seinen Prinzipien treu zu bleiben und sich selbst nicht zu untergraben, weil dieser über Jahre hinweg täglich eine Prise Tabak gestohlen hat: „Ordnung muß sein“ (SC: II,16).

Als ihm seine Entfremdung vom Leben bewusst wird, bricht er auf nach Hawaii, um zu fühlen, „[...] welche Gnade es ist, daß ich lebe, in diesem Atemzug lebe – bevor es uns einschneit für immer.“ (SC: II,43). Nach wenigen Stunden schon kehrt er zurück, er hat gesellschaftliche Ordnung und Norm so sehr internalisiert, dass es ihm nicht möglich ist, aus ihnen auszubrechen. Nach seiner Rückkehr stellt sich die übliche Scheinharmonie aus dem Schloss wieder ein, das Ausleben der indi-

²⁹¹ Mayer 1967, S. 192.

²⁹² Vgl. Schuchmann 1979, S. 190ff.

viduellen Sehnsüchte bleibt unvereinbar mit den gesellschaftlichen Pflichten eines Rittmeisters.

Ähnliche Charaktermerkmale wie der Rittmeister weist auch der Staatsanwalt in *Graf Öderland* auf. Auch er wird als äußerst ordentlich und gewissenhaft beschrieben, „[s]ein Leben war Arbeit, [...] Arbeit und Pflichterfüllung.“ (GÖ: III,31). Ausdruck seines geordneten Lebens unter der Herrschaft der Bürokratie ist sein mit sorgfältig aufgereihten und beschrifteten Ordnern angefülltes Arbeitszimmer.

Dieses Leben erfährt eine Wendung, als er in seiner Funktion als Staatsanwalt mit dem Fall eines Bankangestellten konfrontiert wird, der ohne sichtbares Motiv den Hauswart seiner Bank erschlagen hat. Es handelt sich um einen Mord aus Langeweile, eine Antwort auf den Stumpfsinn der Gewöhnung und die Absurdität des erstickenden, immergleichen Alltags. Die Schuld des Angeklagten steht durch dessen Geständnis außer Zweifel. Der Staatsanwalt muss feststellen, dass er den Schuldigen und seine Tat, die er nachvollziehbar findet, „[...] bald besser [versteht, d. Verf.] als [s]ich selbst.“ (GÖ: III,8). Daraus ergibt sich, genau wie im Roman *Stiller*, die Konstellation, dass der Ankläger den Angeklagten begreift, während der Verteidiger unfähig ist, die Tat einzuordnen. Anhand seines Falls wird dem Staatsanwalt das Ausmaß der Entfremdung, in der er und seine Mitmenschen leben, bewusst, sein eigenes Leben erscheint ihm als trügerischer Schein.

Es gibt Augenblicke, wo man sich wundert über alle, die keine Axt ergreifen. Alle finden sich damit ab, obschon es ein Spuk ist. Arbeit als Tugend. Tugend als Ersatz für die Freude. Und der andere Ersatz, da die Tugend nicht ausreicht, ist das Vergnügen: Feierabend, Wochenende, das Abenteuer auf der Leinwand – (GÖ: III,9).

Die Beschreibung erinnert an *Bin oder Die Reise nach Peking*, wenn Kilian von den entfremdeten Verhältnissen in seiner Heimat berichtet: „Wir nennen es die Wochentage. Das heißt, jeder Tag hat seine Nummer und seinen Namen, und am siebenten Tage, plötzlich, läuten die Glocken; dann muß man spazieren und ausruhen, damit man wieder von vorne beginnen kann, denn immer wieder ist es Montag –“ (BIN: I,640). Die Fremdbestimmung betrifft alle Bereiche, sogar die Freizeit fällt unter die Mittel-Nutzen-Kategorie, insofern sie als Mittel zur Regeneration der Arbeitsfähigkeit dient.

Der Staatsanwalt in *Graf Öderland* beschließt, aus dem widernatürlichen Leben und dem ihn bedrängenden gesellschaftlichen Korsett aus Ordnung und Pflicht-

erfüllung auszubrechen. Als Graf Öderland²⁹³ hat er nichts mehr mit dem pflichtbewussten Staatsanwalt gemein, sondern geht gewalttätig gegen jede Form der Ordnung und einschränkenden Bürokratie an. Dabei scheut er kein Mittel zur Erreichung seines selbsterklärten Ziels der Freiheit: Er erschlägt mit der Axt alle Repräsentanten der Ordnung, die sich ihm in den Weg stellen.

Aus seinem persönlichen Freiheitszug wird, von ihm unbeabsichtigt, eine Revolte der Unterdrückten und Tagelöhner, die das ganze Land betrifft. Unter dem Motto „Lang ist die Nacht, kurz ist das Leben, verflucht ist die Hoffnung, heilig der Tag, und es lebe ein jeder, wie er will, herrlich sind wir uns frei.“ (GÖ: III,40f.) planen die Aufständischen, die Ordnung im Zeichen der Axt unter der Führung des Grafen zu zerschlagen und aus dem Korsett von Alltag, Gesetzen und Regeln auszubrechen. Es stellt sich jedoch heraus, dass es Öderland nicht um eine Umwälzung der gesellschaftlichen Verhältnisse, sondern nur um sich selbst und die eigene Freiheit geht. Er hat für die notleidenden Massen keinen Plan und keine Lösung für deren Befreiung aus der Abhängigkeit. Das Warten auf die Jacht für die Fahrt nach Santorin, in die Freiheit, verbringt er mit Golf Spielen im noblen Hotel. Er hat das luxuriöse Leben der Oberschicht verinnerlicht und will auch jetzt nicht darauf verzichten.

Statt Freiheit für jedermann zu verwirklichen, ist er am Ende des Stücks gezwungen, die Macht- und Ordnungsverhältnisse wieder herzustellen, gegen die er rebellierte: „Wer, um frei zu sein, die Macht stürzt, übernimmt das Gegenteil der Freiheit, die Macht [...]“ (GÖ: III,89).

Auch Gottlieb Schinz ist zu Beginn der *Skizze im Tagebuch I* ein angesehener Rechtsanwalt, verheirateter Vater, Inhaber zahlreicher Ehrenämter, ein voll integriertes Mitglied der Gesellschaft. Nur manchmal vermisst er etwas, etwa die geistige Lebendigkeit seiner Jugendjahre oder „[...] eine gewisse Art, den Kindern zu zeigen, wie das Holz aussieht unter der Lupe [...]“ (TBI: II,724). Dennoch ist sein Ausbruch keine bewusste Entscheidung.

Bis zu seinem Erlebnis im Wald fühlt er sich fraglos verbunden mit der ihn umgebenden Gesellschaft und ihren Konventionen. Eines Tages verirrt er sich im Wald, den er eigentlich kennt „wie sein Leben“ (TBI: II,723) und findet nicht mehr

²⁹³ Die Atmosphäre des Stücks schwebt zwischen Wachen und Traum, am Ende stellt sich heraus, dass der Staatsanwalt seinen Ausbruch lediglich geträumt hat. Dieser unbefriedigende Schluss scheint aus der Not heraus entstanden zu sein. Wesentlich überzeugender wirkt die Fassung im *Tagebuch I*, die ohne wirklichen Schluss, dadurch jedoch auch ohne die Auflösung als Traum auskommt (vgl. TBI: II,406ff.).

zurück in seine Heimatstadt. Ein Förster, den er zufällig trifft, begleitet ihn auf einem anderen Weg, vorwärts und nicht zurück, und erzählt ihm währenddessen die Geschichte eines Mannes, der aus einer Notlage heraus gestohlen hat und doch wieder nicht, jedenfalls nicht mehr als tagtäglich legal gestohlen wird. Vollkommen verändert kehrt Schinz aus dem Wald nach Hause zurück. Seine Orientierungslosigkeit umfasst mehr als nur die örtliche, er hat die Orientierung in seiner ihm bisher vertrauten Welt verloren, deren Ordnung ihm nun fragwürdig erscheint. Er stellt fest, „[...] daß etwas geschehen ist, daß er sich verwandelt hat, daß das Selbstverständliche, was er zu sagen hat, im Widerspruch steht zu aller Umgebung, in einem endgültigen und unversöhnlichen Widerspruch.“ (TBI: II,737). Er kann nicht mehr zurück in sein gewohntes Leben, kann dem als gültig anerkannten Rechts- und Regeldenken der Gesellschaft nicht mehr zustimmen. Als ihm ein ähnlicher Fall angetragen wird wie der, von dem der Förster ihm erzählt hat, urteilt Schinz menschlich und damit entgegen entfremdeter Ordnungsprinzipien: „’Nein! Der Mann hat nicht gestohlen, nicht mehr gestohlen als der Herr, dem dieser Wagen gehört, der Mann war in schwerer Not [...]“ (TBI: II,734). Damit ist er gesellschaftlich erledigt.

In seinem Traum wandert er aus, äußerlich, indem er tatsächlich über die Grenze geht, innerlich durch seine Absage an die Lügenhaftigkeit der Gesellschaft. Er wird zum inneren Emigranten: „Ich muß hinaus, ich muß, ich kann es nicht aushalten, Unrecht zu sehen und zu schweigen, Zeitungen zu lesen, die das Gegenteil sagen [...]“ (TBI: II,740). An der Grenze entzieht man ihm seinen Pass, das letzte Zeichen der rechtmäßigen Zugehörigkeit zu einer Gesellschaft, die Ordnung und Bürokratie als ihr höchstes Gut ansieht. Unter falschem Namen lebt er auf der, nicht näher bestimmten „anderen Seite“, bis man ihn aufgreift und in eine Anstalt einliefert, von der er nicht weiß, ob es sich um ein „Gefängnis oder Irrenhaus“ (TBI: II,746) handelt. In seinem Traum will man ihn hängen, man rechnet ihn zu einer Gruppe von Verschwörern, der auch der Förster aus dem Wald sowie sein alter Freund Alexis, der sich als Emigrant nie blindgläubig in die Gesellschaft integrierte, angehören. Nach einem letzten Protestschrei erwacht er, er ist taub und stumm geworden.

Im wahrsten Sinne des Wortes verstummt er an seiner Verzweiflung, sich seiner Umwelt nicht erklären zu können, „[a]lle sind taub! Sie hören, dass man schreit, aber nicht, was man schreit [...]“ (TBI: II,741). Schinz lebt noch einige Jahre als an der Gesellschaft gebrochener Mann, während die Außenwelt jede Verantwor-

tung von sich weist. Sie „[...] hat das Ganze, wie schon gesagt, durchaus als einen klinischen Fall betrachtet, aufsehenerregend auch so, erschütternd auch so, aber für die Außenwelt ohne jede Folge.“ (TBI: II,749).

Ähnlich wie Schinz ergeht es auch dem jungen Marion. Auch er verzweifelt an absurden Gesellschaftsregeln, deren Verlogenheit er zwar durchschaut, jedoch nicht fähig ist, sie kritisch zu hinterfragen.

Der Marionettenspieler spielt unbehelligt von gesellschaftlichen Zwängen und Regeln für die Armen aus seinem Dorf, „[w]obei er keineswegs die Frage stellte, warum es Arme gibt und andere; [er spielt, d. Verf.] ohne Anspruch, ohne Ehrgeiz, ohne Bewusstsein...“ (TBI: II,353). Er kennt keine Form der Entfremdung und ist eins mit sich selbst, bis er von Cesario zum Amüsement der andorranischen Gesellschaft in die Stadt gebracht wird.

Die entfremdete Gesellschaft, auf die er dort trifft, verwirrt ihn zunehmend: Er durchschaut ihre Verlogenheit, kann diese jedoch nicht einordnen, genauso wenig wie die für ihn undurchsichtigen, nutzenorientierten und daher unaufrichtigen Beziehungen ihrer Mitglieder. Ihn verwirrt es, „[...] wie jedermann sich ein wenig anders verhält, wenn andere am Tisch sitzen. Man wird nicht klug aus den Leuten [...]“ (TBI: II,354). Er gerät zunehmend in Konflikt mit der für ihn undurchschaubaren andorranischen Gesellschaft und verzweifelt an seinem ausgeprägten Wahrheitsbedürfnis, das er nicht in Einklang mit den gesellschaftlichen Spielregeln bringen kann.

Anfang Februar zeigten sich die ersten Spuren von Irrsinn: die Menschen, die Marion sah, bewegten sich nicht mehr von innen heraus, wie ihn dünkte, sondern ihre Gebärden hingen an Fäden, ihr ganzes Verhalten, und alle bewegten sich nach dem Zufall, wer an diesen Fäden rührte; (TBI: II,357).

Marion kann die Spannungen, in die er durch den Kontakt mit der ihm absurd erscheinenden Gesellschaft gerät, nicht ertragen, er erhängt sich.

Lag der Fokus des vorliegenden Kapitels bisher auf dem Reaktionsverhalten der Figuren auf die Struktur der Gesellschaft, wird nun anders herum die Reaktion der Gesellschaft auf das Individualitäts- und Freiheitsbedürfnis ihrer Mitglieder betrachtet.

Auffallend ist, dass keiner der geschilderten Fälle eine bedeutende Auswirkung auf die nähere Umgebung der Figuren, geschweige denn auf die Gesamtstruktur der Gesellschaft hat. Einzige Ausnahme bildet eine der beiden Fassungen des *Graf Öder-*

land, dessen Revolte am Ende das ganze Land betrifft und zum Sturz der herrschenden Regierung führt. Wichtig ist jedoch, dass es lediglich zum Wechsel der Herrschaftsverhältnisse kommt, nicht zur Umwälzung des Systems. Dadurch bleiben die grundsätzlichen Macht- und Ordnungsstrukturen erhalten bleiben.

In *Bin oder Die Reise nach Peking* und einer von der oben genannten abweichenden Lesart des *Graf Öderland* vollzieht sich der Ausbruch nur im Traum, verbleibt also von vornherein im Inneren der Figur, d.h., im privat-persönlichen Bereich. In allen anderen Fällen zeigen sich die Mitmenschen, als Repräsentanten der Gesellschaft, gänzlich unbeeindruckt von den verzweifelten Auf- und Ausbrüchen der Helden, deren Problematiken schlichtweg als persönliche Probleme abgetan und ihre Träger als klinische Fälle behandelt werden.

Schon in *Santa Cruz* gibt es für die Zurückbleibenden keine andere Erklärung als Wahnsinn für den plötzlichen Sinneswandel des Rittmeisters: „[...] es gibt Dinge, die gar nicht dazu vorkommen, damit wir sie verstehen. Dennoch kommen sie vor. Man nennt das Wahnsinn –“ (SC: II,41). Graf Öderland traut man alles zu, „[...] bei diesem Geisteszustand [...]“ (GÖ: III,52) und auch Stillers Versuche, sich gegen gesellschaftliche Strukturen zu widersetzen, werden als Hirngespinnste und Verfolgungswahn abgetan.

Sowohl Reinhart als auch Schinz zehren sich in ihrem Wunsch nach Vereinheitlichung persönlicher und sozialer Identität um den Preis einer seelischen Krankheit auf und werden tatsächlich in die Nervenheilanstalt eingeliefert. Diejenigen, die versuchen, aus dem „Irrenhaus der Ordnung“ (GÖ: III,55) auszubrechen, werden von der Gesellschaft irrsinnig gemacht, wie Stiller konstatiert: „Sie wollen mich irrsinnig machen, bloß um mich einbürgern zu können und Ordnung zu haben, und scheuen vor nichts mehr zurück.“ (ST: III,454).

Selbst wenn es sich bei dem einen oder anderen tatsächlich um einen klinischen Fall handeln sollte, ist die Unterdrückung durch Gerichtsurteile, Gendarmen, die die Papiere entziehen, Kommissare und Wärter sicher nicht der richtige Umgang mit dem Problem.

Es scheint, als hätten die Figuren keine Wahl, sie werden ohnehin in den Wahnsinn getrieben, sei es durch Anpassung an die Ordnung und darauffolgende Selbstentfremdung oder durch die Reaktion der Gesellschaft, wenn sie sich dagegen auflehnen.

Indem die Gesellschaft die „Störenfriede“ als klinische Fälle abstempelt, weist sie jede Schuld an deren Zustand von sich und stützt sogar noch die verlogene Ideologie von der Unversehrtheit des Individuums, indem sie sich klinischen Fällen durch Einweisung in die Nervenheilanstalt vermeintlich annimmt. Die sogenannten geisteskranken Individuen werden jedoch mit dieser Stigmatisierung schlicht als nicht gesellschaftsfähig, weil nicht konform, aus der Gesellschaft ausgeschlossen. Ein mögliches Versäumnis der Gesellschaft als Ursache der Problematik wird nicht in Betracht gezogen, die verzweifelten Ausbrüche und Widerstände der Figuren bleiben gesellschaftlich folgenlos. Die kritische Frage des Staatsanwalts: „Und wenn es an der Ordnung liegt? Wenn sie nicht lebbar sind, eure Gesetze, sondern tödlich, wenn sie es sind, die uns krank machen?“ (GÖ: III,54) verhallt ungehört.

Was den Figuren bleibt, ist vielfach nur die Verinnerlichung der Aggression, die sich ursprünglich gegen die Gesellschaft richtet und sich jetzt in Form von Verstummen, Depression und Isolation nach innen wendet, und, wie in einigen Fällen, in der Selbstvernichtung durch Suizid endet.²⁹⁴

V.4 Zwischenfazit

Während im Frühwerk die problematische Integration in die Gesellschaft von den Figuren noch als persönliches Unvermögen bewertet wird, entwickelt sich in den späteren Werken ein zunehmendes Unbehagen an absurden und erstarrten gesellschaftlichen Normen. Die Selbstkritik wird zur Gesellschaftskritik.

Sämtliche Protagonisten fühlen sich in irgendeiner Weise als Emigranten, als Fremde in der Gesellschaft. „Man ist ansässig, wie man ansässiger nicht sein kann, hat einen Stammbaum und ein Haus; plötzlich ist man ein Emigrant. Das ist schon öfter vorgekommen! Man sieht die Dinge etwas anders, als die andern sie lehren; man kann nichts dafür, daß die Zeitungen das Gegenteil schreiben...“ (TBI: II,742). Als innere Emigranten leiden sie an der Gesellschaft, an Selbstentfremdung und fehlender Individualität.

Es wurde gezeigt, dass sie auf unterschiedlichen Wegen versuchen, ihre Situation zu verbessern: Sie träumen sich in eine andere Welt oder brechen tatsächlich in

²⁹⁴ Vgl. Lusser-Mertelsmann 1976, S. 156f..

diese auf und leisten Widerstand gegen die als Gefängnis empfundene gesellschaftliche Ordnung. Es stellte sich heraus, dass keiner dieser Wege zu einem Verständnis seitens der Gesellschaft führt.

Das Identitätsproblem, verstanden als Vereinbarkeit von persönlicher und sozialer Identität, wird als unüberwindbar dargestellt.

Die Gesellschaft verhindert die Ausbildung eigener Individualität, die „Widerständler“ werden entweder als Wahnsinnige und daher nicht ernst zu nehmend stigmatisiert, der Protest gegen die Gesellschaft bleibt folgenlos, der Einzelne wird auf sich selbst zurückgeworfen. Der im Ursprung gesellschaftlich bedingte Konflikt um Identität wird von der Gesellschaft zum persönlichen Problem pervertiert.

Den Figuren bleibt nur die völlige Anpassung um den Preis von Identitätsverlust und seelischer Erkrankung, oder sie fristen ihr Leben in Isolation, verlieren Gehör und Sprache oder begehen Suizid.

Frisch nimmt seine sich selbst auferlegte Verantwortung als Schriftsteller sehr ernst, lässt sich der Befund dieses Kapitels doch als Aufruf zur Veränderung der Gesellschaft und ihren, für ihn offensichtlich kaum lebberen, weil einengenden Strukturen verstehen.

Die eingangs angestellte Vermutung, dass Frisch die Möglichkeit der Identitätsbildung als Vereinheitlichung von persönlicher und sozialer Identität in den vorhandenen Gesellschaftsstrukturen grundsätzlich in Frage stellt, hat sich bestätigt.

VI „Schreiben heißt, sich selber lesen“²⁹⁵ – (Selbst-)Entfremdung und Selbstreflexion an und mit Sprache

Im letzten Kapitel verbinden sich die im Vorangegangenen entschlüsselten Problematiken der Figuren miteinander, indem der Fokus auf das Individuum als Träger der zuvor herausgearbeiteten Konflikte zurück geführt wird. Sie werden als komplexer Problemkreis mitgedacht und implizit einbezogen, wenn die Sprache als Kommunikationsmittel sowohl mit der Außenwelt als auch mit dem eigenen Selbst untersucht wird. Unter Kommunikation mit dem Selbst wird der Prozess verstanden, Problemzusammenhänge des eigenen Ich zu erkennen, Fehlinterpretationen des Selbst zu korrigieren und durch eine echte, verstellungsfreie Beziehung zu sich selbst ein Gefühl von Identität herzustellen, das stark genug ist, der Außenwelt als autonomes Individuum gegenüber zu treten und die eigene Individualität zu verteidigen. Anhand dieser Fragestellung wird der Prozess der Selbstreflexion an und mit Sprache untersucht.

Um Wiederholungen zu vermeiden, wird darauf verzichtet, die Entwicklung der Figuren noch einmal detailliert darzustellen bzw. bereits untersuchte Konfliktbereiche explizit zu benennen.

Der Fokus des Kapitels liegt auf dem Prozess der Selbstreflexion und Identitätsfindung anhand von Sprache. Wie sich herausstellen wird, ist Frischs Sprachauffassung ambivalent: Sie schließt sowohl die Möglichkeit der Entfremdung als auch deren Aufhebung, d.h. die Selbstfindung an und mit Sprache ein. Diese Vorgänge werden im Folgenden skizziert.

VI.1 Entfremdung vom Ich und den Mitmenschen an und mit Sprache

Die bereits in Kapitel IV.4 erläuterte Sprachauffassung Frischs bildet die Grundlage der Untersuchung und kann in diesem Zusammenhang noch deutlicher herausgearbeitet werden. Frisch geht davon aus, dass „das eigentliche Erlebnis“ durch Sprache

²⁹⁵ TBI: II,376.

nie vollständig ausgedrückt werden kann:

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. (TBI: II,379)

Danach kann ein Individuum sich anhand von Sprache nie umfassend ausdrücken. Ein wichtiger Teil, das Eigentliche, bleibt stets hinter der Grenze des Sagbaren zurück und ist nicht verbalisierbar, wodurch die Kommunikation mit der Außenwelt erheblich erschwert wird.

Zu diesem Schluss kommt auch sein Protagonist Stiller, der in der Untersuchung aufgefördert wird, sein Leben aufzuschreiben: „Erzählen soll ich! Und zwar die Wahrheit meines Lebens, nichts als die schlichte und pure Wahrheit!“ (ST: III,371), jedoch feststellen muss, dass er sich seiner Umwelt nicht verständlich machen kann: „[...] ich habe keine Sprache für meine Wirklichkeit!“ (ST: III,436). Diese Feststellung begründet sich einerseits durch die oben genannte Skepsis gegenüber Sprache. Es wird jedoch noch eine andere Eigenschaft von Sprache angesprochen: Die Tatsache, dass verschiedene Sprecher unter Umständen dieselben sprachlichen Lautgebilde semantisch unterschiedlich verstehen.

Stiller unterscheidet offenbar zwischen Wahrheit und Wirklichkeit²⁹⁶. Während der Begriff der Wahrheit für ihn mit konkreten Fakten belegbare Tatsachen wie Daten, Berufsstand, Nationalität etc. meint, bezeichnet Wirklichkeit die dahinter verborgen liegende, tiefer gehende Substanz der menschlichen Existenz, das unfassbar Lebendige und mithin das, was er nicht sprachlich auszudrücken vermag. Da einem Charakter wie z.B. seinem Verteidiger Bohnenblust das Bewusstsein für das als ‚Wirklichkeit‘ Bezeichnete fehlt und für ihn sowohl Wahrheit als auch Wirklichkeit nur als konkret belegbare Faktizität vorstellbar sind, ist eine Verständigung darüber von vornherein ausgeschlossen.

Stiller ist der Ansicht, dass seine Wirklichkeit durch Sprache nicht ausgedrückt werden kann, sondern im Gegenteil zu verschwinden droht, wenn er versucht, sie sprachlich darzustellen. Diese Erfahrung macht er mit dem, was er seinen „Engel“ nennt: „[...] sobald ich ihn zu schildern versuche, verlässt er mich, dann sehe ich ihn selber nicht mehr [...]“ (ST: III,702).

²⁹⁶ Diese Unterscheidung findet ihre Parallele in der Unterscheidung von sozialer und persönlicher Identität.

Dies korrespondiert wiederum mit Frischs eigener Auffassung, der die Sprache mit einem Meißel vergleicht,

[...] 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. [...] Wie der Bildhauer, wenn er den Meißel führt, arbeitet die Sprache, indem sie die Leere, das Sagbare, vortreibt gegen das Geheimnis, gegen das Lebendige. Immer besteht die Gefahr, dass man das Geheimnis zerschlägt, und ebenso die andere Gefahr, dass man vorzeitig aufhört, dass man es einen Klumpen sein lässt, dass man das Geheimnis nicht stellt [...] (TBI: II,379).

Wenn das Ziel von verbaler Kommunikation nicht die vollständige Mitteilung und Verständigung sein kann, kann zumindest der Versuch unternommen werden, dem ‚Geheimnis‘ sprachlich möglichst nah zu kommen, ohne es zu zerstören.

Frisch nennt das, was Stiller als ‚Wirklichkeit‘ bezeichnet, an dieser Stelle ein ‚Geheimnis‘, das nicht ausgesprochen werden kann. Nun begründet sich ein Geheimnis gemeinhin dadurch, dass es zwar ausgesprochen werden kann, aber nicht verraten werden darf. Dies legt den Schluss nahe, dass die nicht verbalisierbare Wirklichkeit hier nicht nur zwangsweise Geheimnis bleiben muss, sondern es auch bleiben soll, also selbst dann nicht ausgesprochen werden würde, wenn dies möglich wäre.

Es zeigt sich also eine ambivalente Einstellung: Die Wirklichkeit eines Menschen soll einerseits durch genaue Umschreibungen möglichst verständlich gemacht werden, zugleich jedoch unsagbares Geheimnis bleiben, z.B. um vor Festlegung geschützt zu sein.

Letzteres impliziert die Möglichkeit, mit Hilfe von Sprache das Wesentliche ungesagt zu lassen, den wesentlichen Punkt zu verschweigen. Stiller bedient sich eines Kniffs, die Aussprache des Wesentlichen durch Geschwätzigkeit zu vermeiden, wann immer er an einen wunden Punkt in seinem Inneren gelangt.

Als er Sibylle über sein Erlebnis am Tajo berichtet, kommentiert und beurteilt er eifrig, weicht aber jedoch gleichzeitig Fragen aus und verfällt in lange Exkurse, sobald das Thema auf seinem wunden Punkt, sein Versagen, das gleichzeitig der eigentliche Grund seines Erzählens ist, hinausläuft:

Nun hoffte Sibylle natürlich, die eigentliche Geschichte zu hören, aber vergeblich. Dann ging Stiller jedes Mal um den Brei herum, verzögerte sich in Nachträgen und Ergänzungen, dann wieder in einer umständlichen Topographie von Toledo, ein andermal in politischen Glossen. (ST: III,613).

Mit Hilfe der Geschwätzigkeit verschweigt Stiller das Wesentliche und schützt dadurch sein Ich.

Doch Stiller schützt sein Ich nicht nur vor seinen Mitmenschen, sondern auch vor sich selbst: „Man will sich selbst ein Fremder sein.“ (ST: III,677). So verbissen er auch versucht, sich selbst auf den Grund zu kommen, so sehr scheut er sich gleichzeitig davor, sich dem eigenen Ich in all seiner Nichtigkeit zu stellen. Er flieht nach Amerika, stellt jedoch fest, dass er durch räumliche Flucht sich selbst nicht entgehen kann. Seine Rückkehr in die Schweiz ist das Eingeständnis dieser Feststellung, jedoch gleichzeitig wieder eine Flucht vor sich selbst, indem er unter dem Pseudonym Mr. White seine Identität als Stiller negiert.

Eine andere Möglichkeit der Flucht vor dem wunden Punkt des Selbst ist der Prozess der Sprachverfälschung, eine Methode, sich selbst und andere über negative Gefühle und Empfindungen hinwegzutäuschen:

Die meisten von uns haben so ein Paket mit fleischfarbenem Stoff, nämlich Gefühle, die sie von ihrem intellektuellen Niveau aus nicht wahrhaben wollen. Es gibt zwei Auswege, die zu nichts führen: wir töten unsere primitiven 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. Je wendiger unser Bewußtsein, je belesener, um so zahlreicher und um so nobler unsere Hintertüren, um so geistvoller die Selbstbelügung! [...] Beispielsweise können wir uns einen Mangel an Mut, einmal in die Knie zu gehen, unschwer als gute Haltung auslegen, die Angst vor Selbstverwirklichung unschwer als Selbstlosigkeit und so fort. (ST: III,668).

Indem etwas als negativ Empfundenes in etwas sprachlich positiv Besetztes umgedichtet wird, wird das Negative aus der Sprache und damit der Kommunikation ausgeklammert.

Es wird jedoch nicht nur verschwiegen, sondern seiner sprachlichen Existenz beraubt. Zurück bleibt das Gefühl, dass die Wirklichkeit hinter der Sprache zurück bleibt, „[...] man kann etwas Unverständliches nicht verständlich machen, ohne es gänzlich zu verlieren [...]“ (ST: III,726).

Da kognitive Prozesse mittels Sprache funktionieren, wird das als negativ Empfundene aus der bewussten Vorstellungs- und Gedankenwelt des Individuums vollständig verdrängt und vom Ich abgespalten und fällt der Verdrängung anheim. Das Individuum täuscht sich so über seine Identität hinweg: „Über die [...] mit dem sprachlichen Ausdruck nicht koordinierten außersprachlichen Ausdrücke muß sich

das Subjekt täuschen; da es sich aber auch in ihnen objektiviert, täuscht es sich über sich selber.²⁹⁷

Weil das Individuum sein eigenes sprachliches Lügengebilde selbst nicht versteht, kann es das Abgespaltene auch nicht wieder zurückholen, es verliert die Möglichkeit zur Kommunikation mit sich selbst. Habermas bemerkt zum Prozess der Verdrängung durch Sprachzerstörung: „Weil die Symbole, welche die unterdrückten Bedürfnisse interpretieren, aus der öffentlichen Kommunikation ausgeschlossen sind, *ist die Kommunikation des sprechenden und handelnden Subjekts mit sich selber unterbrochen*“ [Hervorh. im Orig].²⁹⁸ In der Folge gerät das Subjekt in die Selbstentfremdung: „Man kann sich ein Leben lang damit unterhalten, und zwar vortrefflich, nur kommt man damit nicht zum Leben, sondern unweigerlich in die Selbstentfremdung.“ (ST: III,668), und dadurch in das Gegenteil eines gelingenden, weil authentischen Selbstbezugs.

Zwangsläufig verliert das Individuum nicht nur die Möglichkeit zur Kommunikation mit sich selbst, sondern auch mit seiner Umwelt: „Ich kann mich nicht mitteilen, scheint es. Jedes Wort ist falsch und wahr, das ist das Wesen des Worts [...]“ (ST: III,525). Ein auf Authentizität und Kommunikation beruhender Fremdbezug ist nicht mehr möglich, das Individuum entfremdet sich auch von seiner Umwelt.²⁹⁹

Frisch sagt in einem Interview, dass „[...] jedes Ich, das sich ausspricht, eine Rolle ist. Immer. Auch im Leben.“³⁰⁰ Auch in dieser Auffassung ist das Element der Entfremdung als Spaltung in Ich und Rolle wieder enthalten. Das Individuum kommuniziert mittels seiner Rolle, die mit den o.g. verdrängten Inhalten sowie dem unsagbaren Geheimnis wesentliche Teile des Ich aus der Kommunikation ausschließt. Die Rolle erscheint lediglich als leere Hülle, die das Wesen des Ich nicht erfassen kann.

Das durch Sprachverfälschung Verdrängte wird lediglich aus der Sprache, nicht aber aus der Psyche des Ich eliminiert. Das Ich wird weiterhin von den nur abgespaltenen negativen Inhalten bedrängt, die es nun aber nicht mehr sprachlich fassen kann.

Die Geschichte von Rolf, der in Genua vom „Paket mit dem fleischfarbenen Stoff“, als „Angsttraum-Paket“ (ST: III,565) bezeichnet, bedrängt wird, symbolisiert diesen

²⁹⁷ Habermas 2008, S. 260.

²⁹⁸ Ebd., S. 271.

²⁹⁹ Vgl. Lusser-Mertelsmann 1976, S.202 ff..

³⁰⁰ Bienek 1962, S. 24.

Umstand. Trotz verzweifelter Versuche, wird er sein Paket einfach nicht los; selbst als er es einfach auf die Straße fallen lässt, sorgt eine aufmerksame Passantin dafür, dass er es zurückbekommt. Die Aussage ist offensichtlich: Verdrängung verschafft nur kurzfristige Erleichterung, ist aber keine Lösung, sie holt den Verdrängenden ein. Rolf fragt sich, „[...] wie er mit diesem verschnürten Paket jemals fertig werden sollte.“ (ST: III,564). Der einzige Weg führt ihn zum Eingeständnis seiner abgespaltenen unwürdigen Gefühle und der bewussten Auseinandersetzung mit dem belastenden Angsttraum.

Im Folgenden wird der Prozess der Rückführung der durch Sprachverfälschung eliminierten Inhalte in den Bereich der Sprache und deren Verarbeitung an und mit Sprache dargestellt.

VI.2 Selbstreflexion durch Sprache

Als Ausgangspunkt wird angenommen, dass die aus der Sprache eliminierten Inhalte zwar in bedrängender Weise noch vorhanden, sprachlich aber nicht mehr verfügbar sind, wodurch die bewusste Verarbeitung verunmöglicht ist. Wie oben erläutert, sind Entfremdung von Welt und Selbst die Folge, das Individuum täuscht sich über seine Identität hinweg.

Um das Verdrängte verarbeiten zu können, muss es zunächst in den sprachlichen Bereich zurückgeholt, d.h. sprachlich verfügbar gemacht werden.

Eine Form der Bewusstwerdung von Verdrängtem ist das Schreiben eines Tagebuchs, anhand dessen der Schreiber die Vergangenheit ins Bewusstsein holt und sich selbst reflektorisch als Objekt betrachtet: „Schreiben heißt sich selber lesen“ (TBI: II,376). Diese Art der Vergangenheitsbewältigung weist signifikante Parallelen zur Psychotherapie auf, insofern sie den Prozess des Erinnerns, Wiederholens und Durcharbeitens verfügbar macht, wie Freud ihn beschreibt: Durch Erinnerung und Durcharbeitung der Vergangenheit eines Patienten, können bislang ungelöste Konflikte aufgearbeitet und verstellte Lebenseinstellungen im Hinblick auf die Zukunft korrigiert werden, wodurch freie Selbstentfaltung und damit Identität erst möglich

werden.³⁰¹

In *Stiller* und *Homo faber* erfüllen die tagebuchartigen Aufzeichnungen der Protagonisten diesen Zweck. Dabei vollzieht sich der Bewusstwerdungsprozess über den Umweg der Verneinung. Die Verneinung bietet dem Ich die Möglichkeit, verdrängte Inhalte in einem geschützten Raum ins Bewusstsein vordringen zu lassen, ohne die Verdrängung bereits aufheben zu müssen: „Ein verdrängter Vorstellungs- oder Gedankeninhalt kann also zum Bewußstein durchdringen, unter der Bedingung, daß er sich v e r n e i n e n läßt. Die Verneinung ist eine Art, das Verdrängte zur Kenntnis zu nehmen, eigentlich schon eine Aufhebung der Verdrängung, aber freilich keine Annahme des Verdrängten.“ [Hervorh. im Orig.]^{302 303}

Im Folgenden wird der Prozess der Selbstreflexion anhand der Werke *Stiller*, *Homo faber* und *Mein Name sei Gantenbein* dargestellt. Die drei Romane können durch ihre Textform des Berichts bzw. Tagebuchs als Individuationsversuche der Helden gelesen werden, die sich im sprachlichen Akt der Kommunikation mit sich selbst interpretieren und einen authentischen Selbstbezug herstellen. Wie sich herausstellen wird, setzen alle drei Tagebücher an einem Wendepunkt des Lebens ein, der die Protagonisten ihre Identität in Frage stellen lässt.

Auch wenn im Folgenden der Fokus auf den Reflexionen der Figuren liegen soll, darf nicht unbeachtet bleiben, dass diese als Erzähler wiederum von einer höheren Instanz, dem Autor, dargestellt und damit in ihren Erzählungen, beispielweise durch den Aufbau von ironischer Distanz, relativiert werden.

Die Darstellung des Schreibprozesses als Befreiung des Ich von den es bedrängenden Inhalten legt den Bezug zu Frisch selbst nah, der sein Schriftstellertum u.a. als Möglichkeit sieht, die inneren „[...] Dämonen zu bannen, indem man sie an die Wand malt [...]“ (*Öffentlichkeit als Partner*: IV,246). An dieser Stelle soll der Prozess des Schreibens als Mittel zur Identitätsfindung der Figuren untersucht werden, weshalb die Person Max Frisch aus der Untersuchung ausgeklammert bleibt, da das Interesse der vorliegenden Arbeit nicht der Person Max Frisch, sondern seinem Werk und der Identitätsentwicklung seiner Figuren gilt.

³⁰¹ Vgl. Freud 1973, S. 126ff..

³⁰² Ebd. 1955, S. 12.

³⁰³ Vgl. Lusser-Mertelsmann 1976, S. 218ff..

Bei *Stiller* handelt es sich um einen Roman in Tagebuchform mit abschließendem Nachwort des Staatsanwalts. Als Mr. White schreibt der Protagonist in Untersuchungshaft das Leben des ihm angeblich Fremden auf, wobei er vorgibt, lediglich zu protokollieren, was Andere ihm über Stiller berichten. Aufgrund der durchgehenden Subjektivität seiner Aufzeichnungen kann sein Bericht jedoch als sehr persönliches Tagebuch gewertet werden.

Äußerlich durch den Zwang motiviert, seine Nicht-Identität mit Stiller zu beweisen, setzt er sich mit der Lebensgeschichte des vermeintlich Fremden auseinander. Die Verarbeitung der Vergangenheit ist jedoch auch durch Stillers innere Bedrängnis und seinem Wunsch, sich selbst auf den Grund zu gehen und die eigene Identität zu finden, motiviert. Andernfalls wäre er gar nicht in die Schweiz zurückgekehrt, sondern hätte als Mr. White sein Leben in Amerika weiter geführt. Während er die räumliche Flucht aus der Schweiz rückgängig macht, unterliegt er jedoch wiederum dem Irrglauben, er könne sich durch die Negation seiner Identität und die Annahme der Rolle des Mr. White selbst entfliehen.

Stiller beginnt seine Aufzeichnungen mit dem entscheidenden Satz „Ich bin nicht Stiller!“ (ST: III,361). Hier setzt die Verneinung als Schutzmechanismus ein: Indem er seine Identität mit Stiller explizit verneint, ist ihm eine bewusste Auseinandersetzung mit dem Negierten, Stiller, möglich.

Auch zeigt sich eine andere Dimension der Aussage, „[...] daß jedes Ich, das sich ausspricht, eine Rolle ist.“³⁰⁴ In diesem Fall führt die Spaltung in Rolle und Selbst nicht in die Entfremdung hinein, sondern vielmehr auch aus ihr heraus, indem sie die Annäherung an das Selbst erst ermöglicht. In der Rolle empfindet das sich aussprechende bzw. schreibende Individuum die verdrängten Inhalte nicht als dem Ich zugehörig. So kann es im Schutz der Rolle sich selbst zum Objekt der eigenen Reflexionen machen.

In ähnlicher Weise fungiert für Stiller der Hass auf die Schweiz: es fällt auf, wie häufig und engagiert er sich über die Schweiz und die Mentalität ihrer Bürger echauffiert³⁰⁵ und sich deutlich von der Schweiz, die ja immerhin seine Heimat ist, distanziert. Bei näherem Hinsehen stellt sich heraus, dass Stiller viele Eigenschaften, die er an der Schweiz aufs Schärfste kritisiert, selbst in sich trägt und diese wesentlich zu seiner persönlichen Problematik beitragen: Wenn es um die eigene Person

³⁰⁴ Bienek 1962, S. 24.

³⁰⁵ In Kapitel V.1.1 wurden zahlreiche Beispiele zu Stillers regelrechtem Hass gegen die Schweiz angeführt.

geht, ist Stiller von übergroßer Empfindlichkeit und Humorlosigkeit. Mit beißender Ironie beschreibt er dagegen Bohnenblusts Aussagen über die Empfindlichkeit der Schweizer:

[...] Ich ersuche Sie in ihrem eigenen Interesse, jede Kritik an unserem Land, das ja schließlich auch ihre Heimat ist, fortan zu unterlassen.³⁰⁶
 ‚Was habe ich denn gesagt?‘
 ‚Man ist hier sehr empfindlich.‘, antwortet [Bohnenblust, d. Verf.] mit schöner Offenheit, zugleich mit spürbarer Weigerung, Bemerkungen gegen die Schweiz mit eigenem Mund auszusprechen [...] (ST: III,374f.).

Abfällig äußert sich Stiller auch über die Angst der Schweizer vor der Zukunft und ihr Festhalten an der Vergangenheit. In gleicher Weise kann jedoch er selbst nicht von der Vergangenheit lassen, statt in die Zukunft zu sehen, blickt er stets nur zurück.

Mit Beginn des Tagebuchs begibt er sich an die Grenze zwischen Flucht vor seiner Identität bei gleichzeitiger Beschäftigung mit ihr. Seine Aufzeichnungen holen das Verdrängte zurück in den Bereich der Sprache, wodurch im Schutz der Negation eine bewusste sprachliche Auseinandersetzung damit möglich wird. Die durch die Sprachverfälschung und andere Verdrängungsmechanismen eliminierten Inhalte werden verfügbar gemacht, die verdrängten Bereiche des Subjekts werden zum Objekt seiner Reflexionen. Durch Selbstreflexion sollen Selbstentfremdung und Lebensverfehlungen aufgehoben werden, Stiller versteht unter dem Begriff ‚wirkliches Leben‘, „[...] daß einer mit sich selbst identisch wird. Andernfalls ist er nie gewesen!“ (ST: III,417).³⁰⁶

Im Verlauf des Romans zeigt sich schon bald, dass Stiller bereits zu Beginn der Aufzeichnungen sich selbst gegenüber sehr viel klarsichtiger ist, als er es nach außen hin vorgibt zu sein. Er enthält seiner Umwelt dieses Wissen bewusst vor, während er vor sich selbst gar nicht mehr leugnet, Stiller zu sein. In seinen persönlichen Aufzeichnungen spezifiziert er seine Negation mit den Worten: „Ich bin nicht ihr Stiller.“ (ST: III,401). Er macht damit deutlich, zwar äußerlich Stiller zu sein, aber nicht dem Bild, das andere von Stiller haben, zu entsprechen. Sehr klar reflektiert er auch seine Motivation, die personale Identität zu leugnen: „Wozu mein Geflunker? Nur damit sie mir meine Leere lassen, meine Nichtigkeit, meine Wirklichkeit [...]“ (ST: III,401). Nach außen hin bestreitet er weiterhin seine Identität mit Stiller, um die Mitmenschen auf seine innere Verwandlung aufmerksam zu machen. Er selbst

³⁰⁶ Vgl. Balle 1994, S. 76 ff. sowie Lusser-Mertelsmann 1976, S. 221 ff..

hat seine Identität bereits weit mehr gefunden, als es nach außen hin scheint. Mit der Aufrechterhaltung der Weigerung, Stiller zu sein, sucht er nur nach einer Möglichkeit, in seiner neuen Identität auch von seinen Mitmenschen angenommen zu werden und diese damit tatsächlich verwirklichen zu können. „Sein Geflunker“ ist der Versuch, mit seiner Umwelt in Kommunikation zu treten, eine dialektische Beziehung aufzubauen, um seine Identität vollständig finden zu können. Balle stellt fest: „Stillers Identitätsgewinn ist von Anfang an auf eine ebenfalls authentische Reaktion seiner Umwelt angewiesen.“³⁰⁷

Da er seine wirkliche Identität nicht verbalisieren kann, nähert er sich ihr in seinen an die Umwelt adressierten Geschichten an. Auch damit macht er seinen Mitmenschen ein klares Kommunikationsangebot. Diese verstehen jedoch weder die Negation seiner Identität noch seine Geschichten als Versuch, sich mitzuteilen und auch der Inhalt der Geschichten selbst wird noch missverstanden: „[...] Märchen – Märchen! – und damit soll ich Sie verteidigen?’ ‚Womit denn sonst?’ ‚Märchen’, klagt [Bohnenblust, d. Verf.], ‚statt daß Sie mir ein einziges Mal eine klare und blanke und brauchbare Wahrheit erzählen!’“ (ST: III,428).

Wie bereits erläutert kann Stiller die „nackte Wahrheit“ nicht erzählen, weil diese sich einerseits nicht mit seiner Wirklichkeit deckt, und gerade das versucht er nach außen zu kommunizieren, und er andererseits für seine Wirklichkeit keine andere Sprache als Negation und Geschichten hat. Ihm bleibt keine andere Möglichkeit, als verzweifelt darauf zu hoffen, dass die Umwelt ihn doch noch verstehe.

Im Lauf des Romans wird die Identität von Mr. White mit Stiller auch nach außen hin immer deutlicher. Die innere und äußere Spaltung wird zu großen Teilen aufgehoben und die Figuren Stiller und White gehen immer mehr ineinander über.

Stiller arbeitet mit Hilfe seiner Aufzeichnungen seine Vergangenheit, vor allem seine Beziehungen zu Sibylle und Julika, wesentlich auf, er erhält ein immer differenziertes Bild seiner Lebensverstellungen und dadurch seines Selbst.

Dennoch darf seine Selbstfindung nicht mit Selbstannahme verwechselt werden. Stiller hat zwar den Schritt aus der inneren Spaltung und Selbstentfremdung hin zu Selbsterkenntnis gemacht, dennoch ist er immer noch nicht bereit, sich als nichtiger Mensch zu akzeptieren und ist daher von Selbstannahme weit entfernt:

Wenn ich beten könnte, so würde ich darum beten müssen, daß ich aller

³⁰⁷ Balle 1994, S. 80.

Hoffnung, mir zu entgehen, beraubt werde. Gelegentliche Versuche, zu beten, scheitern aber gerade daran, daß ich hoffe, durch Beten irgendwie verwandelt zu werden, meiner Ohnmacht zu entgehen, und sowie ich erfahre, daß dies nicht der Fall ist, verliere ich die Hoffnung, auf dem Weg zu sein. Das heißt, unter Weg verstehe ich letztlich noch immer die Hoffnung, mir zu entgehen. (ST: III,690).

Trotz seiner inzwischen stark ausgebildeten Fähigkeit zur Selbstreflexion bewerkstelligt er es nicht, den Schritt zur Selbstannahme zu machen und seine gewonnenen Erkenntnisse auch im unmittelbaren Leben anzuwenden.

Der Außenwelt gegenüber vermag er es nicht, sein wahres Ich selbst-bewusst zu verteidigen. Dies zeigt sich daran, dass er in alte Verhaltensmuster zurückfällt, sobald er in seiner neuen Identität nicht verstanden wird. Als er Julika die für ihn alles entscheidende Frage stellt, ob sie bereit sei, ihn als einen anderen als Stiller anzunehmen und zu lieben, stößt er auf Unverständnis. Daraufhin fällt er zurück in Unsicherheit und Zweifel der eigenen Identität gegenüber: „In der Tat, ich habe mich, irgendwie von primitiver Wallung erfaßt, allzu oft schon verirrt; die Möglichkeit, daß ich allen Unrecht tue, besonders aber Julika, die doch eben noch meine einzige und so heitere Zuversicht gewesen ist, diese Möglichkeit ist ja da.“ (ST: III,715).

So scheitert der Vollzug seiner Identität sowohl an Julikas Unverständnis als auch am Gerichtsurteil, das seine Hoffnung auf Annahme durch die Außenwelt gänzlich vernichtet, letztlich aber an der eigenen Schwäche, seine autonome Identität selbstbewusst gegenüber der Außenwelt zu verteidigen und in eine Selbstsicherheit zu kommen, die es ihm ermöglicht, sich auch ohne Annahme von außen mit sich identisch zu fühlen. Julikas Tod verschließt ihm die letzte Möglichkeit, wenigstens mit ihr eine echte Beziehung aufzubauen. Durch die aufgezwungene Identität wird ihm jede Möglichkeit der Mitteilung seiner Wirklichkeit, seines Selbst, genommen. Er verstummt und lebt isoliert in Glion.

Auch in *Homo faber* versucht der Protagonist, sich sein Leben im Rückblick klar zu machen und arbeitet damit seine verdrängte Vergangenheit durch, um sich schließlich dem eigenen Ich zu nähern und die Selbstentfremdung aufzuheben.

Motiviert ist sein Bericht äußerlich dadurch, dass er seine Unschuld an vergangenen Geschehnissen, den Inzest mit der eigenen Tochter und deren Tod, die nicht wieder gut zu machen sind, beweisen will. Er will Rechenschaft über seine

Handlungen ablegen und sich damit im Grunde selbst den Beweis seiner vollkommenen Ahnungslosigkeit über die verwandtschaftlichen Verhältnisse zu Sabeth erbringen.

Auf einer tieferen Ebene geht es ihm aber, genau wie Stiller, um eine Objektivierung des Selbst, um der eigenen Identität auf die Spur zu kommen. Erschüttert durch die Ereignisse sind ihm sein Lebens- und Weltentwurf, und damit auch seine bis dahin kritiklos angenommene Identität, fragwürdig geworden.

Dass es Faber nicht um den Beweis seiner vermeintlichen Ahnungslosigkeit, sondern vielmehr darum geht, sich selbst zu finden, zeigt sich u.a. daran, dass er in seinem Bericht sehr viel weiter in die eigene Vergangenheit zurück geht, als es zur Aufklärung des Geschehens mit Sabeth nötig wäre: Er beginnt, wenn auch sein Bericht nicht chronologisch ist, seine Aufzeichnungen mit dem ersten sexuellen Erlebnis in seiner Jugendzeit. Unbewusst geht es ihm um eine Objektivierung des eigenen Lebens und Ich, er versucht sich von den ihn bedrängenden, weil verdrängten und abgespaltenen Inhalten zu befreien. Daher schreibt er seinen Bericht aus einem inneren Zwang heraus, auch wenn er sich selbst sagt: „Was ändert es, dass ich meine Ahnungslosigkeit beweise, mein Nichtwissenkönnen! [...] Wozu noch ein Bericht?“ (HF: IV,72).

Hier zeigt sich, genau wie in Stillers Fall, die Verneinung als Schutz: Faber negiert seine Schuld, die er sich durch den Mechanismus der Verdrängung nicht eingesteht. Auch ihm ist es nur mit Hilfe der Verneinung überhaupt möglich, auf die Forschungsreise nach dem eigenen Ich und damit auch der verdrängten Schuld zu gehen. Im Schutzraum der Schuldverleugnung kann er sich den tragischen Geschehnissen und seinem eigenen Anteil daran nähern: „Was ist denn meine Schuld? [...] ich habe dem Mädchen nicht nachgestellt. Ich habe dem Mädchen nichts vorgebracht, im Gegenteil [...]“ (HF: IV,123).

Faber befindet sich während der Zeit seiner Schreibarbeit in einem Spannungsverhältnis zwischen der echten Bewältigung der eigenen Geschichte und dem Mechanismus der Verdrängung und Verleugnung, der immer wieder durchbricht. Trotz beginnender Fähigkeit zur Reflexion wird er noch von der alten Symptomatik beherrscht; er leugnet offensichtliche Zusammenhänge und belügt sich selbst. Noch während der äußerst detaillierten Abfassung seines Berichts kann er Projektionen und auf Realitätsleugnung beruhende Affekte nicht rückblickend-souverän korrigie-

ren, sondern verliert sich immer wieder ganz in seinem Erleben:

Einmal war Sabeth seekrank; statt auf Deck zu gehen, wie empfohlen, wollte sie in ihre Kabine, dann Erbrechen im Korridor, ihr Schnäuzchen-Freund legte sie aufs Bett, als wäre er ihr Mann. Zum Glück war ich dabei. [...] Er hielt ihre Hand. Ich schraubte sofort ein Bullauge auf, um mehr Luft zu verschaffen, und reichte Wasser – ‚Danke sehr!‘ sagte er, während er auf dem Rand ihres Bettes hockte; er schnürte ihre Espandrilles auf, um Samariter zu spielen. Als käme ihre Übelkeit aus den Füßen! (HF: IV,81).

Faber ist auch im Rückblick nicht zu einer souveränen Haltung der Situation gegenüber fähig. Statt seine Eifersucht auf den Graphiker einzuräumen und sachlich über die Ereignisse zu berichten, wird er auch in der Erinnerung von den gleichen eifersüchtigen Gefühlen überwältigt. Dass er sich seine wahren Gefühle zur Situation selbst im Rückblick nicht eingesteht, wird deutlich, wenn er das Öffnen des Bullauges mit der Notwendigkeit der frischen Luft begründet, obwohl der Grund offensichtlich in seiner Eifersucht zu finden ist: Er kann den Anblick der Nähe zwischen Sabeth und dem jungen Mann nicht ertragen.³⁰⁸

Ein offenkundiges Beispiel für den Mechanismus der Negation zeigt sich, wenn er postuliert, ihm sei jede Form von persönlichem Erleben und Phantasie vollkommen fremd. Gleichzeitig thematisiert er sie aber seitenweise, wenn er sich über die Unsinnigkeit und Naivität alles emotionalen Erlebens mokiert. Wäre er sich seiner technischen Weltsicht so sicher, wie er vorgibt, müsste er dies nicht ständig beteuern. Ebenso leugnet er alle noch so deutlichen Zeichen seiner fortschreitenden Krankheit: „Ich hatte Ringe unter den Augen, nichts weiter, [...] ich sah ausgezeichnet aus.“ (HF: IV,98).

Erst im Lauf des Textes kommt Faber immer mehr von der Selbstverleugnung in die Wahrheit, schließlich vermag er es sogar, sein Fehlverhalten einzugestehen. Ihm wird klar, dass seine Schuld auf einem Verdrängen der Tatsachen basiert, indem er vor dem Offensichtlichen die Augen verschloss. Metaphorisch macht er dies deutlich, wenn er sagt: „Ihre [Sabeths, d. Verf.] zwei Hände, die es nirgends mehr gibt [...] Ich möchte bloß, ich wäre nie gewesen. [...] Warum nicht diese zwei Gabeln nehmen, sie aufrichten in meinen Fäusten und mein Gesicht fallen lassen, um die Augen loszuwerden?“ (HF: IV,192). Dass er in Wahrheit das verwandtschaftliche Verhältnis zu seiner Tochter sehr viel früher ahnte, als er vor sich selbst zugeben

³⁰⁸ Vgl. ebd., S. 152.

wollte, wird deutlich, wenn er auf Hannas Frage, ob er wisse, dass Sabeth seine Tochter war, antwortet: „Ich wußte es.“ (HF: IV,158).

Die inhaltliche Entwicklung wird durch die Sprachentwicklung innerhalb des Tagebuchs unterstützt: während Faber zu Beginn im elliptischen Technik-Jargon in abgehackten Sätzen nur das Nötigste erwähnt und so seine Oberflächlichkeit selbst dekuviert, wird seine Sprache parallel zur eigenen Entwicklung immer ausgereifter und differenzierter, er beginnt, Metaphorik und ganze Sätze zu verwenden. Die sprachliche Entwicklung läuft mit der inneren Entwicklung Fabers, vom Mann der Aktion zum Mann der Reflexion, parallel.

Im Lauf des Berichts nimmt er die Verdrängungen seines Lebens immer mehr zurück, die Ich-Leistung des Erinnerns und Durcharbeitens während des Schreibprozesses führt zu Auflösung von Selbstbelügung und -entfremdung. Mehr und mehr vermag er es, seine Problematik aufzuheben und in echten Kontakt zu seiner Umwelt zu treten. Er erkennt seine Lebensversäumnisse, verursacht durch sein verstelltes Bild von Ich und Welt.

Durch die Korrekturen erwacht in ihm eine bisher ungekannte, weil als nicht zum Selbstbild des Technikers passend abgespaltene, Emotionalität. Dass er sein falsches Weltbild von der technisierten Welt aufgegeben hat, zeigt sich im folgenden Zitat auch bildlich, wenn er den Schutz der Technik vor dem unmittelbaren Erleben nicht mehr benötigt, sondern sich im Gegenteil nach direkten Kontakt mit der Natur sehnt: „Wunsch, Heu zu riechen! Nie wieder fliegen! Wunsch, auf der Erde zu gehen [...]“ (HF: IV,195). Er fühlt eine Verbundenheit zu Welt und Natur und gewinnt auch ein natürliches Verhältnis zum Tod, wenn er von dem „[...] Wissen, dass ich erlösche im Licht [...]“ (HF: IV,199) spricht.

Am Ende des Romans hebt er auch die noch lange aufrecht erhaltene Verdrängung der Schwere seiner Krankheit auf: „*Ich weiß alles. Morgen werden sie mich aufmachen, um festzustellen, was sie schon wissen: dass nichts mehr zu retten ist.*“ [Hervorh. im Orig.] (HF: IV,198). Bezeichnend für den Erfolg seines Bewusstwerdungsprozesses ist, dass er nun sogar über seine eigenen Verdrängungsmechanismen reflektiert: „*Sie werden mich wieder zunähen, und wenn ich wieder zum Bewußtsein komme, wird es heißen, ich sei operiert. Ich werde es glauben, obschon ich alles weiß. Ich werde nicht zugeben, daß die Schmerzen wieder kommen, stärker als*

je.“ [Hervorh. im Orig.] (HF: IV,198).

Am Ende korrigiert er seine Lebenshaltung auch schwarz auf weiß: „*Verfügung für den Todesfall: alle Zeugnisse von mir wie Berichte, Briefe, Ringheftchen, sollen vernichtet werden, es stimmt nichts.*“ [Hervorh. im Orig.] (HF: IV,199).

Walter Faber hebt seine Selbstentfremdung durch sprachliche Selbstreflexion auf und findet so einen neuen Zugang zum Leben. Für eine Umsetzung der neu gefundenen Lebenssicht und Identität im Leben ist es jedoch zu spät. Er stirbt an den Folgen seiner Verdrängung: Seine lange verleugnete Krebserkrankung wurde zu spät erkannt, für eine Heilung ist es zu spät.

Auch *Mein Name sei Gantenbein* weist eine dem Tagebuch ähnliche Struktur auf, indem auch hier ein Ich-Erzähler seine Phantasien und Vorstellungen zu Papier bringt. Während jedoch in *Stiller* und *Homo faber* die Vergangenheit der Figuren im Bezug zum „realen Leben“ im Vordergrund steht, befasst sich das Ich im *Gantenbein* fast ausschließlich mit reinen Fiktionen. Dadurch fällt jede biografische, räumliche oder zeitliche Faktizität weg.

Dennoch resultiert die Motivation zum Schreiben, ähnlich wie bei den beiden anderen Romanen, aus dem realen Erlebnis eines Identitätsverlusts:

Es ist wie ein Sturz durch alle Spiegel, mehr weiß einer nicht, wenn er wieder erwacht, ein Sturz durch alle Spiegel, und nachher, kurz darauf setzt die Welt sich wieder zusammen, als wäre nichts geschehen. Es ist auch nichts geschehen. (GB: V,18).

Das Ich beschreibt dieses Erlebnis als ein Erwachen, was als Bild für Erkennen von etwas gedeutet werden kann. Der Sturz zeigt an, dass der bisherige Zustand fragloser Identität nun durchbrochen ist, ausgelöst wird er offensichtlich durch das Ende einer Liebesbeziehung. Der Verlassene sitzt in seiner leeren Wohnung:

Lang kann's nicht her sein, seit hier gelebt worden ist; ich sehe Reste von Burgunder in einer Flasche, Inselchen von Schimmel auf dem samtrotten Wein, ferner Reste von Brot, aber ziegelhart. [...] Von den Personen, die hier einst gelebt haben, steht fest: eine männlich, eine weiblich. [...] Einmal klingelt's tatsächlich. Ich mache nicht auf – Der Herr meines Namens ist verreist. (GB: V,19f.).

Der letzte Satz verrät es: Das Ich begreift eine Diffusion in Bezug auf die eigene Identität. Bildlich gesprochen lässt es sein altes Ich mitsamt seiner Identität, dargestellt durch den Namen, verreisen und begibt sich auf Selbstsuche: „Ein Mann hat eine Erfahrung gemacht, jetzt sucht er die Geschichte dazu – man kann nicht leben

mit einer Erfahrung, die ohne Geschichte bleibt, scheint es, und manchmal stelle ich mir vor, ein anderer habe genau die Geschichte meiner Erfahrung...“ (GB: V,11).

Das Buch-Ich beginnt, sich Geschichten auszudenken und niederzuschreiben. Auf den ersten Blick handelt es sich um zusammenhanglose Fiktionen, sie ähneln Traumsequenzen ohne zeitlichen oder räumlichen Bezug. Sie dienen ihm dazu, sich selbst reflexiv zu ergründen und die eigene Ich-Problematik immer besser kennenzulernen. Anhand der Figuren, die das Ich entwirft und in verschiedenen Situationen und Kontexten für sich ausprobiert, wird das Identität stiftende Erfahrungsmuster immer deutlicher, indem ein Zusammenhang in den Handlungen und Denkweisen seiner rein hypothetischen Projektionen entsteht. Das Buch-Ich schreibt sich an die eigene Problematik heran und arbeitet sie gleichzeitig ab.

Seine Entscheidung gegen die Weiterführung von Figuren wie Enderlin zeigt die Fähigkeit des genauen Ausdifferenzierens der eigenen Problematik und damit den Fortschritt in der Individuation des Ich-Erzählers.

Bis zum Schluss verbleibt der Roman im Konjunktiv, das Ende lässt die Identifikation mit einer der imaginierten Figuren offen, was als bewusste Entscheidung für die Weiterführung der Offenheit des eigenen Bewusstseins gelesen werden kann. Das Buch-Ich ist frei von dem Zwang, das eigene Bewusstsein auf nur eine Möglichkeit festzulegen. Die Ich-Findung beruht hier gerade nicht auf der Beschränkung, sondern auf der bejahenden Annahme der facettenreichen Möglichkeiten des Selbst. Im Unterschied zu Faber und vor allem Stiller ist das fabulierende Ich des Gantenbein-Romans nicht mehr auf Annahme durch ein Außen angewiesen, die Identitätsverwirklichung erfolgt im reinen und autonomen Selbstbezug.

Die lebensbejahende Haltung im letzten Abschnitt des Romans hebt sich deutlich von Stillers Leben in Einsamkeit ab:

Es ist ein Tag im September, und wenn man aus den finstern und gar nicht kühlen Gräbern wieder ans Licht kommt, blinzeln wir, so grell ist der Tag; ich sehe die roten Schollen der Äcker über den Gräbern, fernhin und dunkel das Herbstmeer, Mittag, alles ist Gegenwart, Wind in den staubigen Disteln [...] Gegenwart, wir sitzen an einem Tisch im Schatten und essen Brot, bis der Fisch geröstet ist, ich greife mit der Hand um die Flasche, prüfend, ob der Wein (Verdiccio) auch kalt sei, Durst, dann Hunger, Leben gefällt mir – (GB: V,319f.).

VI.3 Zwischenfazit

Es hat sich herausgestellt, dass Frischs ambivalente Sprachauffassung sowohl die Gefahr der Selbstentfremdung als auch die Möglichkeit der Selbstfindung an und mit Sprache beinhaltet. Zunächst wurde der Prozess der Entfremdung von Ich und Welt aufgezeigt, um dann dessen Aufhebung und die Erarbeitung von Identität durch sprachliche Reflexionsarbeit herauszuheben.

Die analysierten Figuren unternehmen es, in sprachlicher Ich-Leistung in Distanz zu sich selbst zu treten und so das Selbst zu objektivieren und versuchen, die eigene Vergangenheit zu verstehen und anzunehmen. Dadurch wird eine kritische Überprüfung des eigenen Selbst sowie die sprachliche Durcharbeitung ihrer vergangenen Erfahrungen und bisherigen Lebensmuster möglich. Im Prozess des Schreibens fallen sie zwar immer wieder in alte Verhaltensmuster zurück, finden jedoch gleichzeitig immer weiter zu sich selbst. So schaffen sie es, falsche Verhaltensmuster und Lebensverstellungen zu erkennen und zu korrigieren und dadurch in eine neue, wirkliche Beziehung zu sich selbst zu kommen, die ein Heraustreten aus dem falschen Lebens- und Selbstbezug und damit Identitätsfindung ermöglicht.

Alle drei Figuren haben am Ende ihrer Selbstreflexionen die Selbstfindung, für sich selbst und im geschützten reflektorischen Raum, vollzogen. Durch die Entwicklung der Fähigkeit zur echten Kommunikation mit sich selbst lässt sich feststellen, dass den analysierten Figuren der Eintritt in eine dialektische Beziehung zum Ich gelingt.

Es ist jedoch zu fragen, ob es ihnen darüber hinaus gelingt, einen Bezug zur Außenwelt herzustellen und in diesem die eigene Identität autonom und selbstbewusst zu vertreten.

In Stillers Fall ist zwar von Selbstfindung zu sprechen, er vermag es jedoch nicht, den entscheidenden Schritt zur Selbstannahme zu leisten. Daher ist er nicht stark genug, die autonome Identität am Ende des Romans gegen die Außenwelt zu verteidigen bzw. zugunsten einer Aufrechterhaltung derselben auf die Annahme der Mitmenschen zu verzichten. Dies führt ihn letztlich in die Isolation von der Außenwelt.

Walter Faber findet durch seine Reflexionsarbeit aus seinem bisher fraglos anerkannten, verstellten Selbst- und Weltbild heraus. Er erkennt seine dadurch verursachten Lebensversäumnisse und findet einen neuen Zugang zu Ich und Welt, die die bisher abgespaltene Emotionalität sowie unmittelbare Natur- und Lebenserfahrung ermöglichen.

Die neu gewonnene Fähigkeit, eine echte Beziehung zu Ich und Welt aufzubauen, kann er nicht mehr anwenden. Er stirbt an seinem durch Verdrängung zu spät erkannten Krebsleiden. Es bleibt offen, ob er den Eintritt in die echte Kommunikation mit Ich und Welt vollbracht hätte oder wie Stiller an den Ansprüchen der Außenwelt gescheitert wäre.

Das Buch-Ich in *Mein Name sei Gantenbein* findet seine Identität im rein fiktionalen Raum der Möglichkeiten durch nur vorgestellte Figuren und Projektionen, die als Partikel eines Ganzen je einen Identitätsausschnitt des Ich widerspiegeln, und durch immer wiederkehrende Strukturen einen identitätsbildenden Zusammenhang herausarbeiten, der das Erfahrungsmuster des Ich abbildet.

Durch die Hinwendung zum fiktiven Rollenspiel und die Einrichtung mehrerer parallel existierender Varianten verschiebt sich der Akzent der Identitätsproblematik im Werk. Durch den Verzicht auf die Darstellung einer realen Ebene, in der das Ich sich am eigenen Selbst oder der Außenwelt bewähren müsste, würde die Frage nach faktischer Identitätsverwirklichung den Sinn des Romans verfehlen.

VII Schlussbemerkungen

Abschließend werden zunächst die grundlegenden Resultate der einzelnen Kapitel zusammengeführt, um, gefolgt von einem bilanzierenden Befund der vorgenommenen Figurenanalysen, einem Fazit zugeführt und in ihrer Bedeutung für die eingangs gestellte Fragestellung gewertet zu werden.

VII.1 Zusammenführung der Ergebnisse

Die Untersuchung der Thematik des versäumten Lebens im Werk Frischs unter Einbezug der von Kierkegaard entwickelten Kategorien der Selbstwahl fokussierte die werkdominante Spannung zwischen den potentiellen Möglichkeiten des Selbst und restringierender Verwirklichung durch die Festlegung auf ein Ich.

Die Figurenanalyse erwies weitgehende Übereinstimmungen mit zentralen, aus Kierkegaards Sicht ästhetischen Verhaltensmustern, die authentische Beziehungen sowohl zur Welt als auch zum Selbst verhindern:

Zum Zeitpunkt der untersuchten „Lebensphase“ der Figuren nehmen sich die Protagonisten selbst als isoliertes Ich wahr, ohne sich in der sie umgebenden Welt zu verorten. Sie weisen eine stark reduzierte Erlebnisfähigkeit auf und verfügen, weil sie die Wiederholung nicht als notwendigen Teil des Lebens akzeptieren, weder über einen verhältnismäßigen Bezug zur Zeit, noch zu Vergänglichkeit bzw. zum eigenen Tod. So wenig sie fähig sind, Entscheidungen zu treffen, d.h. eine Möglichkeit zu verwirklichen und die anderen zu verwerfen, so wenig vermögen sie die Selbstwahl zu vollziehen und ihr Leben in authentischem Bezug dazu zu verwirklichen.

Es konnte nachgewiesen werden, dass die Figuren dem unmittelbaren Selbstverhältnis zwar entwachsen sind, die sich in der Verwirklichung unverstellter, authentischer Selbst- und Weltverhältnisse konstituierende Selbstwahl jedoch bisher nicht vollzogen haben.

Damit legte das erste Kapitel die Ausgangsposition für die weitere Untersuchung fest: Ausgehend von dem Befund, dass die Figuren zum untersuchten Zeitpunkt weder in einer dialektischen Beziehung zur Welt noch in einem authentischen Verhältnis zum Selbst stehen, wurden im Lauf der Arbeit die Ursachen dieses Zu-

standes sowie mögliche Entwicklungen der Figuren analysiert und sichtbar gemacht.

Dafür wurde zunächst die Beziehung des Ich zu den Mitmenschen mit Hilfe des psychoanalytischen Beziehungsmodells C.G. Jungs analysiert. Die Untersuchung stellte das Unvermögen der Protagonisten zu einer bewussten Differenzierung zwischen Ich und Du und dessen Ursachen heraus. Die Figuren können weder sich selbst noch ihr menschliches Gegenüber als eigenständige Subjekte wahrnehmen. Dadurch stehen sie nicht in einer von Wahrheit geprägten Beziehung, sondern in einem von Projektion und falscher Identifikation verstellten Verhältnis zu ihren Mitmenschen. Sie handeln nicht als eigenständige Individuen, sondern machen sich und ihr Selbst maßgeblich vom Anderen abhängig. Insbesondere sind sie in ungesundem Maß von ihren Partnerinnen abhängig, in denen sie durch ungelöste Mutterfixierung einen Mutterersatz suchen, was die zentrale Rolle der Frau für die männliche Identitätsfindung erklärt: Durch sie geraten die Protagonisten in tiefe Identitätskrisen und existentielle Selbst-Unsicherheiten.

Aufgrund ihrer Unfähigkeit, sich und andere als autonome Individuen zu begreifen, kann weder ein selbstbewusster, von der Außenwelt unabhängiger Bezug zum Ich, noch eine unverstellte, auf echter Kommunikation beruhende Beziehung zum menschlichen Du hergestellt werden.

Unter Einbezug soziologischer Ansätze wurde gezeigt, dass die intersubjektive Begegnung zwingend notwendig für die Individuation des Menschen ist, er jedoch durch die dem Wesen des Menschen inhärente Bildnisschaffung gleichzeitig die Gefahr eines Angriffs auf die Individualität des Ich mit sich bringen kann. Durch ihre emotionale Abhängigkeit von den Mitmenschen sowie ihr mangelndes Bewusstsein über das eigene Ich sind die Figuren Frischs besonders anfällig für die Übernahme falscher Bildnisse und mithin für die Festlegung auf und das Erstarren in einem falsch gewählten Selbst, das wiederum ein authentisches Selbstverhältnis verhindert. Es wurde festgestellt, dass Bildnisse gleichzeitig Ursache und Garant des Rollenzwangs sind: Durch falsche Selbst- oder Fremdbildnisse übernimmt das Individuum eine dem Bildnis entsprechende Rolle, die es fälschlicherweise für sein Selbst hält.

Anhand des soziologischen Rollendiskurses wurde ermittelt, dass die Rolle dem Individuum jedoch sowohl Grenzen als auch Möglichkeiten zur Individuation bietet: einerseits dient sie dem Nachweis sozialer Identität und schränkt damit Individualität und Wirkungsraum des Subjekts ein. Dadurch, dass die Mitmenschen die

Rolle mit der Identität ihres Gegenübers gleichsetzen, ist die Kommunikation nach außen gestört und wird von den Protagonisten als nicht authentisch wahrgenommen. Andererseits eröffnet die plurale Rollenvorstellung dem Ich die Möglichkeit zur Selbstverwirklichung anhand einer Summe von Möglichkeiten. Während in Frischs früheren Werken die Betonung auf dem begrenzenden Charakter von Rolle liegt, verändert sich die Sicht im Laufe seines Schaffens, rekurrierend auf den soziologischen Rollendiskurs, der durch die Kategorie der Rollendistanz zunehmend den Charakter der Abgrenzung gegenüber äußeren Erwartungen und des bewussten Rollenspiels hervorhebt.

So konnte in der pluralen Rollenvorstellung ein Lösungsansatz des Bildnisproblems ausgemacht werden, indem sie dem im Rollenbewusstsein lebenden Individuum die Freiheit gibt, den Identitätsfindungsprozess durch das bewusste Rollenspiel voranzutreiben. Im Spätwerk kundschaften sich Frischs Figuren anhand von Rollen zunehmend aus und nutzen sie als Möglichkeit, sich dem Mitmenschen in der eigenen Authentizität mitzuteilen. Die Selbstvermittlung durch Sprache allein ist ihnen nicht möglich, da laut Frischs Auffassung Sprache die Wahrheit nie vollständig ausdrücken, sondern sie nur möglichst genau umschreiben kann. In der Entscheidung, welche Rollen ein Ich sich zuschreibt, liegt seine Identität verborgen, wodurch die Rolle zur Selbstvermittlung nach außen genutzt werden kann, sofern die Außenwelt dies zu verstehen vermag.

Wurden zuvor intersubjektive, persönliche Beziehungen zwischen dem Ich und anderen untersucht, richtete sich der Fokus in Kapitel V auf das Spannungsverhältnis zwischen dem Ich und der Gesellschaft als übergeordnete Struktur, die anhand ihrer einzelnen Repräsentanten erfahrbar wird.

Es wurde herausgestellt, dass ein Individuum sich notwendig im Sozialisierungsprozess vergesellschaften muss, um überhaupt Identität zu erlangen: Es muss ein Teil der Gemeinschaft werden, gleichzeitig aber seine Individualität gegen sie behaupten, d.h., das Individuum differenziert sein Selbst maßgeblich in der Interaktion mit Gesellschaft aus. Da nach Ansicht Frischs bestimmte Strukturen innerhalb der Gesellschaft Autonomie und Individualität unterdrücken, befinden sich seine Figuren im existentiellen Dilemma zwischen Fremdheit in der Gesellschaft, durch Behauptung der Individualität, und Selbstentfremdung durch Anpassung an sie. Indem autonome Individualität Identität maßgeblich konstituiert, gefährdet eine Gesellschaft,

die Individualität unterdrückt, Identitätsbildung.

Unter Bezugnahme auf Entfremdungstheorien von Marx und den Existentialisten wurde festgestellt, dass Entfremdung und die von Frisch so bezeichnete Reproduktion zu signifikantem Individualitätsverlust führen können. Reproduktion schwächt individuelle Erlebnisfähigkeit und, in Referenz zur Bildnisproblematik, das Vermögen, sich ein eigenes Bild von der Welt und ihren Zuständen zu machen. Wissen und Erleben werden konform, Individualität im Denken, Fühlen und Erleben wird geschwächt. Entfremdung führt dazu, dass das Individuum dem Leben, das es als sinnlos und absurd empfindet, verbindungslos gegenüber steht. Durch Individualitätsverlust und Konformität wird das Individuum dem eigenen Ich entfremdet. Es kann weder eine Verbindung mit dem Selbst noch mit der Welt aufbauen. Wie die Analyse der phrasenhaften, mechanisierten Kommunikationsstrukturen zwischen den Figuren erwies, ist auch die Ausbildung eines dialektischen Bezugs im zwischenmenschlichen Kontakt verhindert, weil echte authentische Kommunikation individuelle Menschen voraussetzt.

Wenn Individualität von der Gesellschaft unterdrückt wird, Gesellschaft aber notwendige Voraussetzung für Identität ist, so muss Identitätssuche zwangsläufig zum inneren oder äußeren Widerstand gegen gesellschaftliche Ordnung und Werte führen, wenn das Individuum seinen Zustand erkennt. Die Werkanalyse zeigte eine Entwicklung des inneren Dilemmas der Protagonisten innerhalb des Werks auf: Während im Frühwerk die problematische Integration in die Gesellschaft von den Figuren noch als persönliches Unvermögen bewertet wird, entwickelt sich in den späteren Werken ein zunehmendes Unbehagen an absurden und erstarrten gesellschaftlichen Normen. Die Selbstkritik wird zur Gesellschaftskritik, die die Figuren auf unterschiedliche Weise zum Ausdruck bringen: Sie träumen sich in andere Welten oder brechen tatsächlich in diese auf und leisten so Widerstand gegen die als erstarrt empfundene Ordnung. Es geht ihnen jedoch bei ihren Ausbruchsversuchen nicht in erster Linie um Gesellschaftskritik bzw. -veränderung, sondern um die Behauptung der eigenen Individualität und ein besseres Leben. In vielen Fällen reflektieren sie die Ursachen für ihren entfremdeten Zustand nicht in direktem Zusammenhang mit den Gesellschaftsstrukturen. Die Gesellschaft, d.h. ihre Repräsentanten, reagiert in allen Fällen mit Unverständnis auf den Widerstand der Protagonisten. Diese werden oftmals als Wahnsinnige stigmatisiert und schlicht überhört. Durch die Beurteilung der protestierenden Figuren als klinische Fälle weist die Gesellschaft

jede Verantwortung von sich, der Protest bleibt für die Gesellschaft folgenlos und der Einzelne wird auf sich selbst zurückgeworfen. Weder im intersubjektiven Kontakt noch in Bezug auf die Gesellschaft als abstrakte Gemeinschaftsform kommt es zu einem dialektischen Verhältnis, indem weder die Gesellschaft als Ganzes noch ihre Repräsentanten die Strukturen des Zusammenlebens überdenken oder gar verändern. Das Identitätsproblem, verstanden als Konflikt der Vereinbarkeit von persönlicher und sozialer Existenz wird als unüberwindbar dargestellt. Den Figuren bleibt nur die völlige Anpassung um den Preis von Identitätsverlust und seelischer Erkrankung, ein Leben in Isolation oder der Suizid.

Die angestellte Vermutung, dass Frisch die Möglichkeit der Identitätsbildung in den dargestellten Gesellschaftsstrukturen grundsätzlich in Frage stellt, bestätigte sich.

Im letzten Kapitel, das sich mit Sprache als Auslöser von Selbstentfremdung, aber auch als Mittel zur Selbstfindung beschäftigte, wurde der Fokus auf das Ich als Träger aller zuvor behandelten Konfliktstrukturen zurückgeführt und die abschließende Frage nach Selbst- und Fremdbezug aus der Ich-Perspektive des Individuums heraus gestellt.

Ausgehend vom Befund, dass nach Frischs Ansicht Sprache Wahrheit und somit auch das Ich nie vollständig ausdrücken kann, wurde ermittelt, dass Sprache sich nicht nur als Mittel zur Kommunikation ausweist, sondern, ähnlich der Rolle, wahrhaftige Kommunikation auch verhindern kann. Anhand des Prozesses der Sprachverfälschung wurde die Verdrängung von als negativ empfundenen Ich-Anteilen untersucht, die dazu führt, dass die Kommunikation mit dem Selbst und der Außenwelt unterbrochen ist. Die Folge sind Entfremdung von Selbst und Welt. Die mittels Sprachverfälschung eliminierten Inhalte sind zwar als bedrängende Wahrheit noch vorhanden, aber sprachlich nicht mehr verfügbar. Damit ist die bewusste Verarbeitung des Verdrängten unmöglich, wird es nicht zuvor wieder in den Bereich der Sprache zurück geholt.

Diese Rückholung geschieht im Werk durch den Prozess des Schreibens, indem der Schreiber die Vergangenheit ins Bewusstsein holt und sich selbst reflektorisches als Objekt betrachtet. Oftmals geschieht dies über den Umweg der Verneinung, die es ermöglicht, verdrängte Inhalte im geschützten Raum ins Bewusstsein dringen zu lassen und unter dem Zeichen der Verneinung zu verarbeiten.

Anhand von Tagebuchaufzeichnungen gelingt es einigen Figuren, mit Hilfe der sprachlichen Ich-Erkundung Selbstverstellungen zu erkennen und aufzuheben, sich selbst kennenzulernen und die Individuation in entscheidendem Maß voranzutreiben, indem sie in einen direkten, d.h. unverstellten Kontakt zu sich selbst kommen.

Die Figurenanalyse zeigte auf, dass alle Protagonisten ihren Selbstverlust zu einem bestimmten Zeitpunkt im Werk mehr oder weniger bewusst wahrnehmen. Während er sich bei einigen in einem vagen Gefühl der Unzufriedenheit äußert, kann er bei anderen durch Selbstreflexion bewusst als Problem benannt werden. Unabhängig vom Grad der Reflexionsfähigkeit versuchen alle Protagonisten, unterschiedlich bewusst und erfolgreich, die versäumte Individuation nachzuholen, indem sie entweder reale Veränderungen an ihrem Leben vornehmen oder sich in ein anderes Leben träumen.

Die Konsequenzen ihrer Individuationsbemühungen fallen sehr unterschiedlich aus: Während die einen im Grunde unverändert bleiben, vermögen andere es, einen authentischen Selbstbezug zu erreichen und so auch aus ihrem verstellten Weltbezug herauszufinden. Der tatsächliche Vollzug einer authentischen Beziehung zur Außenwelt stellt sich durchweg als schwierig dar und wird in keinem der Werke bis in die letzte Konsequenz vollbracht. Die Figuren erleben die Gemeinschaftswelt und ihre Repräsentanten als durch Bildnisse fixierende und durch Normen und Regeln sinnentleerte Bezugsgröße, die das Individuum in seinen vielfältigen Möglichkeiten und seiner potentiellen Pluralität beschränkt und erstickt. Das Scheitern an der Außenwelt führt zu einer Regression im Selbstbezug.

Die Figuren scheitern daran, eine Balance zwischen Bedürfnissen des Ich sowie Ansprüchen der Außenwelt zu erreichen, ihre Existenz ist gespalten zwischen dem, was sie zu sein glauben bzw. sein wollen und dem, was sie sind bzw. sein sollen.

Die eingangs gestellte Frage, ob die Figuren es vermögen, durch den Vollzug eines authentischen Selbstbezugs einerseits und einer dialektischen Beziehung zur Außenwelt andererseits, das eigene Selbst konkret zu wählen und so identisch mit sich selbst zu werden, konnte wie folgt beantwortet werden: In keinem der Werke Frischs findet sich der mit sich identische Mensch.

Anhand der Zusammenfassung der Figurenanalyse soll jedoch aufgezeigt werden, dass Frischs Werk dennoch nicht unter dem Zeichen der Resignation zu ver-

stehen ist, sondern durchaus über positive Ausblicke verfügt.

Der Rittmeister in *Santa Cruz* reagiert im Affekt auf seinen Selbstverlust, der ihm als ein Gefühl der Sehnsucht spürbar wird. Durch seine geringe Reflexionsfähigkeit gibt es für ihn nur die Möglichkeit zur Flucht aus dem bedrängenden Leben auf dem Schloss, nicht dessen konstruktive Veränderung. Nach seinem kurzen Ausbruchsversuch kehrt er in die Scheinharmonie des Schlosses zurück. Sein Pflichtbewusstsein und mithin seine soziale Identität ist zu stark, um seine persönlichen Bedürfnisse zur Erfüllung zu bringen. Es kommt zwar zum Gespräch mit Elvira, das eigentliche Problem des Identitätsverlusts wird jedoch nicht thematisiert, weil keiner der Figuren fähig ist, es überhaupt als solches zu erkennen. Die Kommunikation basiert zwar nun auf Ehrlichkeit, führt aber letztlich nur zur Verdrängung des Selbstverlusts, indem sich die Eheleute nun nicht mehr jeder für sich, aber gemeinsam über die Problematik hinwegtäuschen. Die phrasenhafte, lyrisch-romantisch gefärbte Kommunikation zwischen ihnen kann nicht als dialektische Beziehung bezeichnet werden. Der Identitätsvollzug bleibt aus.

Phillip Hotz spürt seinen Selbstverlust, bezieht dieses Gefühl jedoch einzig auf seine Frau Dorli, von der er sein Selbst existentiell abhängig macht. Die Wahl der ihm fremden Rolle des entschlossenen Mannes der Tat, die sein Wunsch-Ich darstellt, kann sowohl als Erpressungsversuch als auch als halbherziger Ansatz gewertet werden, seiner Frau sich und seine Bedürfnisse mitzuteilen. Der Versuch scheitert einerseits an der gestörten Kommunikation innerhalb der Ehe, andererseits an Hotz' Unvermögen, sich selbst oder seine Frau als eigenständiges Ich wahrzunehmen. So verursachen seine Selbstverstellungen das Scheitern der Kommunikation mit der Außenwelt. Von einem Identitätsvollzug als autonomes Ich kann nicht gesprochen werden.

Kürmann erkennt zwar seine Lebensverfehlungen, jedoch ist er kaum fähig zu Reflexion und begreift daher nicht deren Ursache im verstellten Selbst. Daher vermag er die Chance zu einer nachträglichen Änderung seiner Biographie nicht zu nutzen. Die Kommunikation mit seinen Mitmenschen verläuft phrasenhaft und oberflächlich, eine dialektische Beziehung zum Du bleibt aus.

Es wurde ausgeführt, dass das Stück inhaltlich weniger Neues zu bieten hat

als im Hinblick auf seine Struktur des Theaters der Permutation, das zumindest formal, durch die Öffnung zur nachträglichen Veränderung nach allen Seiten hin die Befreiung von Bildnis und Rollenzwang erfüllt.

Während sich die tradierte Don Juan-Figur in vollkommener Identität mit seiner sinnlich-erotischen Existenz befindet, stellt Frisch seinen Don Juan als Werdenden dar, für den gerade diese Identität problematisch ist. Sein Selbstverlust beginnt mit der Enttäuschung des Glaubens an eine romantische, einzigartige Liebe durch die Erfahrung der Austauschbarkeit derselben.

Daraufhin gerät er in die Rolle des Verführers, die er zwar bis zur Perfektion spielt, sich selbst damit aber nie verwechselt. Hinter allem Rollenspiel versucht er stets, ein Ich als reiner Geometer zu verwirklichen, ohne zu reflektieren, dass er durch die Einseitigkeit dieses Selbstbildes als absolutes Ich, das kein Du braucht, nicht zur Selbstverwirklichung kommen kann. Durch sein Rollenspiel hält er die Umwelt auf Distanz und baut selbst beim Liebesakt keine wirkliche Beziehung zu Mitmenschen auf.

Auch nach seinem Ausbruch aus der Rolle des Verführers vermag Don Juan es nicht, einen wirklichen Selbstvollzug zu leisten, weil sich seine Rollenhaftigkeit, die jetzt in der einseitig solipsistischen Erwartungshaltung an sich selbst begründet ist, lediglich verschoben hat.

Am Ende scheint er durch sein Leben mit Miranda die Notwendigkeit der menschlichen Gemeinschaft zur Selbstfindung zwar zu akzeptieren, jedoch noch nicht zu vollziehen. Er bleibt in Distanz zu Miranda und vollkommen isoliert von der Außenwelt.

Ob die Aussicht auf seine Vaterschaft ihn doch noch in Beziehung zu anderen Menschen kommen lässt, bleibt offen. Von einem Identitätsvollzug ist Don Juan am Ende der Komödie weit entfernt, er steht weder zu sich selbst noch zur Welt in einer wirklichen Verbindung.

Als junger Mensch in der Entwicklungsphase, der sein Leben lang durch massive Ausgrenzungen Vorurteilen und Bildnissen ausgesetzt war, ist Andri der offene Bezug zu seinen Mitmenschen von vornherein verunmöglicht. Dennoch lässt sich feststellen, dass er über eine ausgeprägte Fähigkeit zur Selbstreflexion verfügt und seine Empfindungen Barblin gegenüber auch authentisch äußern kann. Er vollzieht die

Selbstwahl, wählt jedoch, durch das Bildnis verstellt, eine falsche, weil fremdbestimmte Identität. Als er in der Sicherheit seines Selbst durch die Nachricht, dass er gar kein Jude sei, wieder verunsichert wird, verliert er jedes Vertrauen in die Außenwelt und versucht, in seinem Beharren auf das falsch gewählte Selbst, Sicherheit zu finden. Das Bildnis verwirklicht sich und erfüllt seinen Tod. Es ließ sich feststellen, dass die Autonomie seines Selbstbezugs nur aus seiner Unsicherheit in Bezug auf die Außenwelt resultiert und sich so verfestigt, dass eine Beziehung sowohl zum Selbst, verstanden als Flexibilität im Selbstbild, als auch zur Außenwelt nicht zustande kommt und er mithin seine wahre Identität nicht verwirklichen kann.

Der Maler Reinhart in *Die Schwierigen* gerät durch die Trennung von Yvonne in Identitätsdiffusion, indem er durch ihre Entscheidung für ein bürgerliches Leben seine Wertvorstellungen und sein Lebenskonzept in Frage stellt. In der Beziehung mit der Tochter aus gutem Hause, Hortense, gibt er sein bohemhaftes Leben auf, um ein vollwertiges Mitglied des Bürgertums zu werden. Dadurch, dass er zu beiden Frauen in keinem authentischen Kommunikationsverhältnis steht, beruht diese Entscheidung letztlich auf missverstandenen Erwartungen, die er an sich gestellt glaubt. Er verfügt nicht über ein gesundes Selbst-Bewusstsein und macht seine Identität maßgeblich von der Außenwelt abhängig. Die falsche Selbstwahl als vollwertiges Mitglied des Bürgertums lässt ihn an der entfremdeten Arbeit und Gesellschaftsordnung und letztlich seiner eigenen psychischen Konstitution scheitern.

Sein dritter Lebensversuch als Gärtner Anton ist vielmehr ein Rückzug aus dem Leben. Er gerät in den totalen Selbstverlust, sichtbar auch an der Namensänderung. Es kommt zwar zu einem einmalig unverstellten Gespräch mit Hortense, durch die selbst gewählte Isolation kommen jedoch weder dialektischer Selbst- noch Fremdbezug im Leben zu Stande. Statt sich selbst zu finden, verliert Reinhart sich so sehr, dass er seinem Ich nur noch ein selbst gewähltes Ende setzen kann.

Der Staatsanwalt in *Graf Öderland* handelt im Affekt gegen Selbstverlust und Entfremdung. Schon immer trägt er ein vages Gefühl der Unzufriedenheit in sich, das er aber durch Arbeit wettzumachen versucht, statt ihm auf den Grund zu gehen. Erst durch die Tat des Bankangestellten vermag er sein Gefühl als Entfremdung einzuordnen. Dadurch, dass er nicht weiterführend über seinen Zustand zu reflektieren vermag, macht er allein die Gesellschaft dafür verantwortlich. Er bemerkt nicht, dass

er z.B. mit seiner Frau und später mit Inge nur oberflächlich und phrasenhaft kommuniziert. In Bezug auf seine Rebellion verfügt er über keinen Plan, es stellt sich heraus, dass er nicht die Gesellschaft verändern, sondern nur sich selbst ein besseres Leben ermöglichen will. Sein Ausbruch dekuviert sich als bloße Affekthandlung und führt letztlich dazu, dass er die Macht und damit die Führung über genau die Gesellschaftsform übernimmt, gegen die er aufbegehrt hatte. Je nach Sichtweise auf den Schluss kann die Handlung sich auch als Traum auflösen. Ungeachtet, welchen Schluss der Rezipient in das Stück hinein interpretiert, der Identitätsvollzug des Staatsanwalts scheitert einerseits an der Struktur der Gesellschaft, andererseits am eigenen Ich, das weder zu sich selbst noch zu seinen Mitmenschen eine authentische Beziehung aufzubauen vermag.

Kilian in *Bin oder Die Reise nach Peking* reagiert auf sein entfremdetes Dasein, indem er sich in eine ausgleichende Traumwelt begibt. In seinen Gesprächen mit dem Geist Bin kommt es zeitweise zur existentiellen Verschmelzung „Ich bin“, d.h. zum authentischen Selbstvollzug. Dies ist jedoch nur in der Traumwelt möglich, in der Realität findet kein Identitätsvollzug statt.

Es hat sich gezeigt, dass die Lösungsstrategien der Figuren in den bisher genannten Werken auf die Flucht vor dem Leben, die Errichtung einer Scheinharmonie oder den Rückzug in die Traumwelt begrenzt bleiben.

Sehr viel komplexer in der Entwicklung der Identitätsproblematik und interessanter im Hinblick auf mögliche Lösungsansätze Frischs sind die Romane *Homo faber*, *Stiller* und *Mein Name sei Gantenbein*.

Walter Faber ist ein vollkommen vom Ich und der Welt entfremdeter Techniker, der lange Zeit in einem verstellten Verhältnis sowohl zum Ich als auch zur Welt lebt. Die Veränderung seines Zustandes setzt bereits zu Beginn des Romans ein, indem er plötzlich im Affekt gegen seine Gewohnheiten handelt, wobei er nicht darüber reflektiert und in Verdrängung lebt, bis die Beziehung mit Sabeth ihn immer mehr in echten Kontakt zur Welt und den Mitmenschen bringt. Erst ihr Tod veranlasst ihn zur Aufarbeitung seiner Vergangenheit und damit seinen Verdrängungsmechanismen durch das Schreiben eines als Rechtfertigung geplanten Berichts im Schutz der Negation. Der Schreibprozess ebnet den Weg zu einem dialektischen Bezug zu sich selbst

und der Welt: Mit bisher ungekannter Emotionalität und Lebensfreude begegnet und erlebt er Natur und Menschen und kommt in einen angemessenen Bezug zur eigenen Vergängnis. Auch in der Auseinandersetzung mit Hanna ist der Beginn eines echten kommunikativen Austauschs zu bemerken.

Faber stirbt an den Folgen seiner lange verdrängten Erkrankung, bei seinem Tod steht er erst am Beginn seiner Entwicklung. Insofern bleibt es ungewiss, ob er den Identitätsvollzug bewerkstelligt hätte, wäre ihm mehr Zeit geblieben. Insgesamt lässt sich hier von einem positiven Ergebnis sprechen.

Stiller handelt zunächst im Affekt auf seine Identitätsdiffusion und flieht nach Amerika, wo die Erfahrung seines Selbstmordversuchs die Selbstannahme einleitet. Er realisiert, dass er sich durch räumliche Flucht nicht entgehen kann und kehrt als Mr. White zurück in die Schweiz. In dieser Rolle steckt wiederum ein Fluchtversuch, diesmal versucht er sich nicht räumlich, sondern innerlich zu entfliehen und sein Selbst als ein anderer als Stiller zu verwirklichen. Gleichzeitig ermöglicht ihm die Rolle die Auseinandersetzung mit sich: Im Schutzraum der Negation arbeitet er schreibend seine Vergangenheit auf und dringt immer mehr zu seinem eigentlichen Wesen durch. Trotz dieser Selbstfindung ist er von echter Selbstannahme jedoch noch weit entfernt.

Die Rolle stellt für ihn auch den Versuch dar, mit der Außenwelt in einen echten Kontakt zu treten und sich ihr mitzuteilen, mit Hilfe der Identität als Mr. White und seinen Geschichten will er sein wahres Ich nach außen kommunizieren. Dabei macht er sich jedoch noch immer maßgeblich von der Umwelt abhängig, indem er hofft, den endgültigen Selbstvollzug durch die Annahme seiner Mitmenschen, vor allem Julika, vollziehen zu können.

Der Versuch, mit der Mitwelt in einen authentischen Bezug zu kommen, scheitert an deren Unverständnis für seine Situation. Einzig der Staatsanwalt Rolf tritt ihm mit verständnisvoller Offenheit und Anteilnahme entgegen, so dass es zwischen ihnen zu einer wahrhaften Beziehung kommt, jedoch mit der Einschränkung, dass Stiller auf das eigene Ich zentriert bleibt und gegenseitiger Austausch nur innerhalb dieses Rahmens stattfindet.

Durch das Urteil der Schweizer Behörden sowie Julikas Tod wird Stiller in seinem Identitätsfindungsprozess zurückgeworfen. Er gibt seinen Versuch zur Kommunikation mit der Außenwelt auf und bricht auch die Gespräche mit Rolf nach und

nach ab. Durch seinen Rückzug von der Welt in die selbst gewählte Isolation scheitert sein Identitätsvollzug trotz seiner verzweifelten Bemühungen und der immensen Ich-Entwicklung.

Das Ich in *Mein Name sei Gantenbein* begreift seinen Identitätsverlust durch das Ende einer Liebesbeziehung. Mit Hilfe des bewussten Rollenspiels, das sich auf der rein poetologisch-fiktiven Ebene abspielt, kundschaftet es sein Selbst aus. Durch immer neue Varianten zum Ich kommt es seinem Erlebnismuster und damit seiner Identität auf den Grund. Dadurch, dass am Ende keine Entscheidung für eine der vorgestellten Rollen stattfindet, wird der autonome Anspruch auf Lebendigkeit und Wandelbarkeit des Ich behauptet und, im poetologischen Bereich, die Befreiung von Bildnis- und Rollenzwang vollzogen.

Mit Blick auf den Fremdbezug werden durch das bewusste Rollenspiel ganz neue Möglichkeiten aufgezeigt: Indem die Auseinandersetzung mit den Mitmenschen innerhalb der Rollenexistenz geschieht, kann sie vom Ich aus in entscheidendem Maß mitgestaltet, aber in Gantenbeins Fall auch manipuliert werden. Das Buch-Ich kann so den Erwartungen der Außenwelt gerecht werden, ohne die Lebendigkeit und Individualität des Selbst einschränken zu müssen. Von einem authentischen, unverstellten Verhältnis zur Außenwelt kann dennoch nicht die Rede sein. Über die Fähigkeiten zum Fremdbezug in der Realität der Textebene erfährt der Rezipient nichts.

Auf der fiktiven Ebene kommt es zum Vollzug eines unverstellten Ich in funktionierender Kommunikation mit dem Selbst. Der letzte Abschnitt, der die Rückkehr des Ich in die Realität darstellt, ist durch die Beschreibung authentischen Erlebens von Natur und Geselligkeit gekennzeichnet, der positive Ausgang wird durch den Schlusssatz „Leben gefällt mir“ (GB: V,320) noch betont.

So findet sich im letzten Roman Frischs ein Lösungsansatz der existentiellen Problematik zumindest im Poetologischen: Die Freiheit des Bewusstseins als reine Möglichkeit verschiedener Fiktionen gewinnt die Oberhand. Die Spannung zwischen dem wirklichen lebendigen Wesen des Ich und der durch die soziale Bedingtheit hervorgerufenen Fixierung wird durch den totalen Autonomieanspruch des Ich aufgelöst.

VII.2 Fazit

Das Anliegen der Forschungsarbeit war es, eine möglichst umfassende Annäherung an die Darstellung von Identität in Max Frischs Werk zu leisten. Im Fokus stand die Frage, ob sich in seinem Werk der mit sich identische Mensch findet.

Es wurde die These aufgestellt, dass Ich-Identität sich aus der Einheit von authentischem, autonomem Selbstbezug einerseits und dialektischer Beziehung zur Welt andererseits konstituiert. Anhand solchermaßen gelingender Beziehungen kann das Ich sich immer weiter ausdifferenzieren. Diese These wurde als grundlegende Fragestellung auf die Analyse der Figuren im Werk angewandt. Die Untersuchung erfolgte anhand zuvor ausgemachter, für Identität relevanter Themenkreise in Frischs Werk und führte zu folgendem Ergebnis:

Verursacht durch bestimmte innerpsychische Konstellationen und Mechanismen der Figuren, wie Verdrängung, Projektion und der Unfähigkeit, zwischen Ich und Du zu differenzieren, äußere Einwirkungen wie Bildnis- und Rollenerwartungen sowie Gesellschafterscheinungen der Entindividualisierung, wie Reproduktion und Entfremdung, vermögen es die Protagonisten im Werk letztlich nicht, eine autonome Individualität auszudifferenzieren und einen authentischen Bezug zu sich selbst und der Welt zu konstituieren.

Die Kommunikation sowohl mit dem Ich als auch mit dem Du ihrer Mitmenschen bleibt verstellt. Zudem verfügen die meisten von ihnen weder über ein authentisches (Natur-)Erleben, ein angemessenes Verhältnis zu Zeit, Vergängnis und (eigenem) Tod, noch zur eigenen Lebensgeschichte.

Es wurde nachgewiesen, dass keiner der Protagonisten in Frischs Werk seine Identität im oben genannten Sinn vollständig zu entwickeln vermag.

Dennoch konnte herausgestellt werden, dass insbesondere die Figuren der späteren Werke in wachsendem Maß eine echte, authentische Beziehung zum eigenen Selbst auszudifferenzieren vermögen. Letztlich scheitern sie an der äußeren Determiniertheit ihrer sozialen Existenz, weil diese ihnen Fixierung und damit Restriktion des potentiell Möglichen des Ich bedeutet und als inkongruent zur wahren Identität empfunden wird.

Dies lässt vermuten, dass Frisch die Möglichkeit der Verwirklichung eines

Identitätskonzepts, welches sich als geschlossene Einheit von persönlichem und sozialem Ich versteht, in Frage stellt. Dieses Resultat korrespondiert mit seiner u.a. in Bildnis- und Sprachauffassung deutlich werdenden Überzeugung, dass die Festlegung des Menschen lediglich spezifische Aspekte des Selbst, nicht aber die Ganzheit seines lebendigen, wandelbaren Wesens zum Ausdruck bringen kann.

Dennoch ist Frischs Werk nicht unter dem Zeichen der Resignation zu verstehen.

Die Werkgenese nähert sich immer stärker dem im Rollenbewusstsein lebenden Subjekt an, das durch bewusstes Rollenspiel den äußeren Erwartungen an die soziale Existenz gerecht wird, ohne Individualität und Wandelbarkeit des Selbst einschränken zu müssen. Als Möglichkeit bietet der konstruktive Umgang mit Rollendistanz einen interessanten Lösungsansatz für das Dilemma der Figuren.

Frisch offeriert nicht die einzig richtige Lösung des Identitätsproblems. Dies würde seiner schriftstellerischen Intention auch nicht gerecht werden. Sein Bestreben ist nicht didaktische Belehrung, sondern er will Denkanstöße liefern, verunsichern, zu Selbstbefragung und Selbstreflexion anregen. So bietet er in der spielerischen Verwirklichung der potentiellen Möglichkeiten im poetologisch-literarischen Bereich weiter zu entwickelnde Alternativen zur Abkehr von Identität als einem starr fixierten Konzept des Ich an.

Verzeichnis der Titelabkürzungen

- AND:** Frisch, Max (1957/61): *Andorra*. Stück in zwölf Bildern.
- AKE:** Frisch, Max (1947/48.1962): *Als der Krieg zu Ende war*. Schauspiel.
- BB:** Frisch, Max (1981/82): *Blaubart*. Eine Erzählung.
- BUB:** Frisch, Max (1952): *Biedermann und die Brandstifter*. Ein Lehrstück ohne Lehre.
- BIN:** Frisch, Max (1944): *Bin oder Die Reise nach Peking*.
- BIO:** Frisch, Max (1966/67): *Biografie: Ein Spiel*.
- DJ:** Frisch, Max (1952/3.1961): *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie*. Komödie in fünf Akten.
- GB:** Frisch, Max (1960/64): *Mein Name sei Gantenbein*. Roman.
- GÖ:** Frisch, Max (1949/51.1961): *Graf Öderland*. Eine Moritat in zwölf Bildern.
- HF:** Frisch, Max (1955/57): *Homo faber*. Ein Bericht.
- JR:** Frisch, Max: (1933/34): *Jürg Reinhart*. Eine sommerliche Schicksalsfahrt. Roman.
- MON:** Frisch, Max (1974/75): *Montauk*. Eine Erzählung.
- PH:** Frisch, Max (1958): *Die große Wut des Philipp Hotz*. Ein Schwank.
- SC:** Frisch, Max (1944): *Santa Cruz*. Eine Romanze.
- SCH:** Frisch, Max (1942.1957): *Die Schwierigen oder J'adore ce qui me brûle*. Roman.
- ST:** Frisch, Max (1953/54): *Stiller*. Roman.
- TBI:** Frisch, Max: *Tagebuch 1946-1949*.
- TB II:** Frisch, Max: *Tagebuch 1966-1971*.

*Biedermann und die Brandstifter. Ein Lehrstück ohne
Lehre,
Die große Wut des Philipp Hotz,
Andorra,
u.a.*

Bd. V (1964-1967): *Mein Name sei Gantenbein,
Ich schreibe für Leser,
Schillerpreis-Rede,
Biografie: Ein Spiel,
u.a.*

Bd. VI (1968-1975): *Tagebuch 1966-1971,
Die Schweiz als Heimat? Rede zur Verleihung des Großen
Schillerpreises,
Montauk,
u.a.*

Bd. VII (1976-1985): *Triptychon. Drei szenische Bilder,
Blaubart,
Rede zur Verleihung des Friedenspreises des deutschen
Buchhandels 1976,
Biografie: Ein Spiel (neue Fassung von 1984),
u.a.*

Arnold, Heinz Ludwig: „Ich schreibe, um zu bestehen.“ Gespräch mit Max Frisch.“ In:
Ders. (Hg.): Schriftsteller im Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold. Bd. 1. Zürich 1990.
S. 207-288.

Bieneck, Horst: Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München 1962.

Frisch, Max: Dramaturgisches. Ein Briefwechsel mit Walter Höllerer. Berlin 1976.

Ossowski, Rudolf: „Max Frisch.“ In: Ders. (Hg.): Jugend fragt – Prominente antworten. 1975. S. 116-135.

Raddatz, Fritz J.: „Ich singe aus Angst – das Unsagbare“. In: Die ZEIT, 17.April 1981.

Zimmer, Dieter E.: „Noch einmal anfangen können. Ein Gespräch mit Max Frisch.“ In: Die ZEIT, 22.Dezember 1967.

Zimmer, Dieter E. / Drommert, Rene / Jakobi, Johannes u.a.: „Fast gleichzeitig in vier Städten fand die Uraufführung von Max Frischs neuestem Stück *Biografie: Ein Spiel* statt. Der Mann, der nicht wählen konnte.“ In: Die ZEIT, 09.Februar 1968.

Forschungsliteratur zum Werk Max Frischs

Allemann, Beda (1969): „Die Struktur der Komödie bei Max Frisch.“ In: Thomas Beckermann (Hg.): Über Max Frisch. Bd. 1. 8. Aufl. Frankfurt a.M. 1977. S. 261-273.

Balle, Martin: Sich selbst schreiben – Literatur als Psychoanalyse: Annäherung an Max Frischs Romane *Stiller*, *Homo faber* und *Mein Name sei Gantenbein* aus psychoanalytischer Sicht. München 1994. Zugleich: Diss. Universität München 1994.

Bauer, Conny: „Max Frischs *Homo faber*. Versuch einer psychoanalytischen Auslegung.“ In: Text & Kontext. Bd. 11. 1983. S. 324-340.

Bircher, Urs: Mit Ausnahme der Freundschaft. Max Frisch 1956-1991. Zürich 2000.

Blair, Rhonda L.: „*Homo faber*, Homo ludens und das Demeter- Kore- Motiv.“ In: Schmitz, Walter (Hg.): Frischs *Homo faber*. Frankfurt a.M. 1983. S. 142-170. [Zunächst in englischer Sprache erschienen in: Germanic Review. Bd. 56. 1981].

Block, Iris: ‚Daß der Mensch allein nicht das Ganze ist!‘: Versuche menschlicher Zweisamkeit im Werk Max Frischs. Frankfurt a.M. 1998a.

Block, Iris: „'Das Ausmaß der Trauer' – Negativdarstellung und Engagement bei Max Frisch.“ In: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*. Bd. 31. 1998b, Heft 3. S. 03-21.

Bohler, Liette: *Der Mythos der Weiblichkeit im Werke Max Frischs*. New York 1998.

Bubner, Nediarka: *Das Ich der Geschichten und der Raum der Möglichkeiten im Werk von Max Frisch*. Hamburg 2005. Zugleich: Diss. Universität Berlin 2005.

Bui, Hanh Nghi: *Zu Max Frischs Begriff 'Das wirkliche Leben'*. Diss. Universität München 1974.

Chien, Chieh: *Das Frauenbild in den Romanen *Stiller* und *Homo faber* von Max Frisch im Lichte der analytischen Psychologie C. G. Jungs*. Frankfurt a.M. 1997.

Cordaro, Lila T.: *Zum Problem der Entfremdung in den Romanen Max Frischs*. New York 1979.

Dürrenmatt, Friedrich (um 1954): „*Stiller*, Roman von Max Frisch. Fragment einer Kritik.“ In: Schmitz, Walter (Hg.): *Max Frisch*. Frankfurt a.M. 1987. S. 174-181.

Ellerbrock, Jochen: *Identität und Rechtfertigung. Max Frischs Romane unter besonderer Berücksichtigung des theologischen Aspektes*. Frankfurt a.M. 1985.

Elm, Theo: „Schreiben im Zitat. Max Frischs Poetik des Vorurteils.“ In: Besch, Werner / Moser, Hugo u.a. (Hg.): *Zeitschrift für deutsche Philologie*. Bd. 103. 1984. S. 225-243.

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

Gesing, Fritz: *Die Psychoanalyse der literarischen Form: *Stiller* von Max Frisch*. Würzburg 1989. Zugleich: Diss. Universität Freiburg im Breisgau 1988.

Gnüg, Hiltrud: „Das Ende eines Mythos: Max Frischs *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie*.“ In: Schmitz, Walter (Hg.): *Über Max Frisch II*. 2. Aufl. 1976. S. 220-233.

Gühne-Engelmann, Kerstin: Die Thematik des versäumten Lebens im Prosawerk Max Frischs am Beispiel der Romane *Stiller*, *Homo faber* und *Mein Name sei Gantenbein*. Diss. Universität Freiburg im Breisgau 1994.

Hage, Volker: Max Frisch. 14. Aufl. Reinbek bei Hamburg 2004.

Hanhart, Tildy: Max Frisch: Zufall, Rolle und literarische Form. Interpretationen zu seinem neueren Werk. Kronberg 1976. Zugleich: Diss. Universität Zürich 1975.

Hannemann, Bruno: „Adam und seine Rippe: Zum Mann-Frau-Verhältnis in Max Frischs *Montauk*.“ In: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur. Bd. 74. 1982, Heft 1, S. 33-46.

Hofe, Gerhard vom (1976): „Zauber ohne Zukunft. Zur autobiographischen Korrektur in Max Frischs Erzählung *Montauk*.“ In: Schmutz, Walter (Hg.): Max Frisch. Frankfurt a.M. 1987. S. 340-369.

Hodak, Antoni: Typologie des modernen Menschen im Schaffen von Max Frisch. Szczecin 1999. Zugleich: Diss. Universität Szczecin 1999.

Holz, Hans H. (1968): „Max Frisch – engagiert und privat.“ In: Thomas Beckermann (Hg.): Über Max Frisch. 8.Aufl. Frankfurt a.M. 1977. S. 235-260.

Hyung-Shik, Yu: Das offene Drama von Max Frisch. Konstruktion und Dekonstruktion. Heidelberg 1983. Zugleich: Diss. Universität Heidelberg 1983.

Jurgensen, Manfred: Max Frisch. Die Romane. 2., erw. Aufl. Bern 1976.

Kaiser, Gerhard (1959): „Max Frischs *Homo faber*“. In: Schmitz, Walter (Hg.): Max Frisch. Frankfurt a.M. 1987. S. 200-213.

Gleicher Artikel auch in: Schweizer Monatshefte. Bd. 38. 1958, Heft 1.

Karmasin, Helene / Schmitz, Walter / Wunsch, Marianne (1977): „Kritiker und Leser: Eine empirische Untersuchung zur *Stiller*-Rezeption.“ In: Schmitz, Walter (Hg.): Materialien zu Max Frisch *Stiller*. Bd. 2. Frankfurt a.M. 1978. S. 493-535.

Kegel, Sandra: „Ein drittes Tagebuch.“ In: FAZ, 14. August 2009.

Knapp, Mona: „’Die Frau ist ein Mensch, bevor man sie liebt, manchmal auch nachher...’. Kritisches zur Gestaltung der Frau in Frischtexten.“ In: Knapp, Gerhard (Hg.): Max Frisch. Aspekte des Bühnenwerks. Bern 1979. S. 73-105.

Knapp, Mona: „’Eine Frau, aber mehr als das, eine Persönlichkeit, aber mehr als das: eine Frau’. The Structural Function of the Female Characters in the Novels of Max Frisch.“ In: Cocalis, Susan / Goodman, Kay (Hg.): Beyond the Eternal Feminine. Critical Essays on Women and German Literature. Stuttgart 1982. S. 261-289.

Knapp, Mona: „Moderner Ödipus oder blinder Anpasser? Anmerkungen zum *Homo faber* aus feministischer Sicht.“ In: Schmitz, Walter (Hg.): Frischs *Homo faber*. Frankfurt a.M. 1983. S. 188-207.

Köseoglu, Lale: Die Stellung der Frauenfiguren in den Dramen von Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch und Hans Günter Michelsen bis 1968. Diss. Universität Hamburg 1974.

Kranzbühler, Bettina (1985): „Mythenmontage in *Homo faber*“. In: Schmitz, Walter (Hg.): Max Frisch. Frankfurt a.M. 1987. S. 214-224.

Leber, Manfred: Vom modernen Roman zur antiken Tragödie: Interpretation von Max Frischs *Homo faber*. Berlin / New York 1990. Zugleich: Diss. Universität Freiburg im Breisgau 1988.

Lengborn, Thorbjörn: Schriftsteller und Gesellschaft in der Schweiz. Eine Studie zur Behandlung der Gesellschaftsproblematik bei Zollinger, Frisch und Dürrenmatt. Frankfurt a.M. 1972.

Lubich, Frederick Alfred: Max Frisch: *Stiller*, *Homo faber* und *Mein Name sei Gantenbein*. München 1990.

Lüthi, Hans Jürg: Max Frisch: ‚Du sollst dir kein Bildnis machen‘. 2., durchges. und erw. Aufl. Tübingen / Basel 1997.

Lusser-Mertelsmann, Gunda: Max Frisch. Die Identitätsproblematik in seinem Werk aus psychoanalytischer Sicht. Stuttgart 1976. Zugleich: Diss. Universität Freiburg im Breisgau 1976.

Lusser-Mertelsmann, Gunda (1977): „Die Höhlengeschichte als symbolische Darstellung der Wiedergeburt.“ In: Schmitz, Walter (Hg.): Materialien zu Max Frisch *Stiller*. Bd. 1. Frankfurt a.M. 1978. S. 165-172.

Manger, Philip (1967): „Kierkegaard in Max Frischs Roman *Stiller*.“ In: Schmitz, Walter (Hg.): Materialien zu Max Frisch *Stiller*. Bd. 1. Frankfurt a.M. 1978. S. 220-237. [Zunächst erschienen als: „Kierkegaard in Max Frisch's Novel *Stiller*.“ In: *German Life and Letters*, N.S. XX, 1966, no.1, S. 126].

Marchand, Wolf R. (1967): „Max Frisch: *Mein Name sei Gantenbein*.“ In: Schmitz, Walter (Hg.): Max Frisch. Frankfurt a. M. 1987. S. 295-324.

Matt, Beatrice von: „Max Frisch – behaust unbehaust.“ In: Bollinger, Luis / Obschlager, Walter / Schütt, Julian (Hg.): *jetzt: max frisch*. Frankfurt a.M. 2001. S. 66-75.

Mayer, Hans (1963): „Anmerkungen zu *Stiller*.“ In: Schmitz, Walter (Hg.): Max Frisch. Frankfurt a.M. 1987. S. 182-199.

Mayer, Hans: „Max Frischs Romane.“ In: Ders. (Hg.): *Zur deutschen Literatur der Zeit. Zusammenhänge, Schriftsteller, Bücher*. Reinbek bei Hamburg 1967.

de Medeiros, Pilar: *Rollenästhetik und Rollensoziologie: Zum Transfer rollensoziologischer Kategorien auf die neuere deutsche Literaturwissenschaft*. Würzburg 2008. Zugleich: Diss. Universität Freiburg im Breisgau 2007.

Meurer, Reinhard: Max Frisch, *Homo faber*. 3., überarb. und korr. Aufl. München 1997.

Müller-Roselius, Katharina: Max Frisch. Gebildete Literatur – Literarische Bildung. Paderborn 2008.

Naumann, Helmut: Der Fall Stiller. Antwort auf eine Herausforderung. Zu Max Frischs *Stiller*. Gütersloh 1978.

Naumann, Helmut: Max Frischs *Stiller* oder Das Problem der Kommunikation. Berlin 1991.

Petersen, Jürgen H.: Max Frisch. 3., überarb. und akt. Aufl. Stuttgart 2002.

Ramer, Ulrich: Max Frisch. Rollenspiele. Frankfurt a.M. 1993.

Saalmann, Dieter: „Die Funktion des Jugendstil-Motivs in Max Frischs Roman *Stiller*.“ In: Zeitschrift für Deutsche Philologie. Bd. 98, Heft 1, Jg.1979. S. 577-592.

Schäfer, Andreas: Rolle und Konfiguration. Studien zum Werk Max Frischs. Frankfurt a.M. 1989. Zugleich: Diss. Universität Hamburg 1988.

Schmitz, Walter (1977): „Zur Entstehung von Max Frischs Roman *Stiller*.“ In: Schmitz, Walter (Hg.): Materialien zu Max Frisch *Stiller*. Bd. 1. Frankfurt a.M. 1978. S. 29-34.

Schmitz, Walter: Max Frisch. *Homo faber*. Materialien. Kommentar. 3.Aufl. München 1984.

Schmitz, Walter: Max Frisch: Das Werk (1931-1961). Studien zu Tradition und Traditionsverarbeitung. Bern / Frankfurt a.M. / New York 1985a.

Schmitz, Walter: Max Frisch: Das Spätwerk (1962-1982). Eine Einführung. Tübingen 1985b.

Stemmler, Wolfgang: Max Frisch, Heinrich Böll und Sören Kierkegaard. Diss. Universität München 1972.

Stephan, Alexander: Max Frisch. München 1983.

Sterba, Wendy / Müller-Salget, Klaus: „What about Julika? Anmerkungen zu Max Frischs *Stiller*.“ In: Zeitschrift für Deutsche Philologie. Bd. 106. 1987. S. 577-591.

Stromsik, Jiri (1970): „Das Verhältnis von Weltanschauung und Erzählmethode bei Max Frisch.“ In: Schmitz, Walter (Hg.): Über Max Frisch II. Frankfurt a.M. 1976. S. 125-156.

Waleczek, Lioba: Max Frisch. München 2001.

Weise, Adelheid: Untersuchungen zur Thematik und Struktur der Dramen von Max Frisch. 4. Aufl. Göppingen 1975.

Winter, Scarlett C.: Spielformen der Lebenswelt. Zur Spiel- und Rollenmotivik im Theater von Sartre, Frisch, Dürrenmatt und Genet. München 1995. Zugleich: Diss. Universität Düsseldorf 1995.

Wintsch-Spieß, Monika: Zum Problem der Identität im Werk Max Frischs. Zürich 1965.

Würker, Achim: Technik als Abwehr. Die unbewußten Lebensentwürfe in Max Frischs *Homo faber*. Frankfurt a.M. 1991.

Wyler, Cornelia: „Frisch und die Frauen.“ In: Einspruch. Max Frisch 1911-1991. Bd. 27. 1991. S.45.

Sonstige Quellen

Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Frankfurt a.M. 1973.

Arendt, Hanna: Vita activa oder Vom tätigen Leben. Stuttgart 1960.

Bahr, Ehrhard: Was ist Aufklärung? Thesen und Definitionen. 2. Aufl. Stuttgart 2008.

Brüns, Elke: Aussenstehend, ungelenkt, kopfüber weiblich: Psychosexuelle Autorpositionen bei Marlen Haushofer, Marieluise Fleißer und Ingeborg Bachmann. Stuttgart / Weimar 1998. Zugleich: Diss. Freie Universität Berlin 1998.

Buber, Martin: Ich und Du. 11., durchges. Aufl. Heidelberg 1983. [1. Aufl. 1923].

Buschey, Monika: Leidenschaft und Inspiration. Geliebte, die Geschichte machten. Stuttgart / Zürich 2001.

Bloch, Ernst: Verfremdungen I (Janusbilder). Frankfurt 1962.

Dahrendorf, Ralf: Homo Sociologicus. Ein Versuch zur Geschichte, Bedeutung und Kritik der Kategorie der sozialen Rolle. 16. Aufl. Wiesbaden 2006.

Dreitzel, Hans Peter: Die gesellschaftlichen Leiden und das Leiden an der Gesellschaft: Vorstudien zu einer Pathologie des Rollenverhaltens. Stuttgart 1972.

Dreitzel, Hans Peter: Die gesellschaftlichen Leiden und das Leiden an der Gesellschaft: Eine Pathologie des Alltagslebens. 3., neu bearb. Aufl., Stuttgart 1980.

Freud, Sigmund. Gesammelte Werke. Bd.14: Werke aus den Jahren 1925-1931. Nachdruck der 1. Aufl. London 1955.

Freud, Sigmund: Gesammelte Werke. Bd. 10: Werke aus den Jahren 1913-1917. 6.Aufl. London 1973.

Freud, Sigmund: Gesammelte Werke. Bd.6.: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. 6. Aufl. London 1978.

Garff, Joakim: Sören Kierkegaard. Biographie. München / Wien 2004. [Dänische Originalausgabe: Sören Aabye Kierkegaard. En Biografi. 1994].

Goffman Erving: Interaktion: Spaß am Spiel / Rollendistanz. München 1973. [Englische Originalausgabe: Encounters. 1961].

Goffman, Erving: Rahmen-Analyse: Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen. Frankfurt a.M. 1977. [Englische Originalausgabe: Frame Analysis 1974].

Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater: Die Selbstdarstellung im Alltag. Übersetzt von Weber-Schäfer, Peter. München/ Zürich 2003. [Englische Originalausgabe: The Presentation of Self in Everyday Life. 1959].

Grassi, Ernesto: „Was ist Existentialismus?“ In: Abbagnano, Nicola (Hg.): Philosophie des menschlichen Konflikts. Eine Einführung in den Existentialismus. Neubearb. d. Orig. Hamburg 1957. S. 73-124.

Habermas, Jürgen: Erkenntnis und Interesse. o. Aufl. Hamburg 2008. [Originalausgabe 1968].

Hegel, Georg W. F. : Phänomenologie des Geistes. Neu herausgegeben von Wessels, Hans-Friedrich / Clairmont, Heinrich. Hamburg 2006. [Originalausgabe 1807].

Heidegger, Martin: Sein und Zeit. 19. Aufl., unv. Nachdruck der 15. Aufl. München 2006.

Jung, Carl Gustav: „Die Archetypen und das kollektive Unbewusste.“ In: C. G. Jung. Gesammelte Werke. Bd. 9/1. Düsseldorf 1995a.

Jung, Carl Gustav: „Praxis der Psychotherapie. Beiträge zum Problem der Psychotherapie und zur Psychologie der Übertragung.“ In: C. G. Jung. Gesammelte Werke. Bd. 16. Düsseldorf 1995b.

Jung, Carl Gustav: „Über die Entwicklung der Persönlichkeit.“ In: C. G. Jung. Gesammelte Werke. Bd. 17. Düsseldorf 1995c.

Jung, Carl Gustav: „Zwei Schriften über analytische Psychologie.“ In: C. G. Jung. Gesammelte Werke. Bd. 7. Düsseldorf 1995d.

- Kant**, Immanuel: Grundlegung zur Metaphysik der Sitten. 3. Aufl. Hamburg 1965.
- Kayser**, Wolfgang: Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. 15. Aufl. Bern 1971. [1. Aufl. 1948].
- Kernberg**, Otto F.: Borderlinestörungen und pathologischer Narzissmus. Frankfurt 1978.
- Kierkegaard**, Sören: Philosophische Brocken. Düsseldorf / Köln 1952. [Dänische Originalausgabe: De omnibus debuntandum est 1844. Übersetzung von Emanuel Hirsch].
- Kierkegaard**, Sören: Entweder / Oder. Erster Teil. In: Gesammelte Werke. 1. Abteilung. o. O. 1956. [Dänische Originalausgabe: Enten / Eller. Übersetzung von Emanuel Hirsch].
- Kierkegaard**, Sören: Entweder / Oder. Zweiter Teil. In: Gesammelte Werke. 2. und 3. Abteilung. o. O. 1957. [Dänische Originalausgabe: Enten / Eller. Übersetzung von Emanuel Hirsch].
- Kierkegaard**, Sören: Die Krankheit zum Tode. Frankfurt a.M. 1984. [Dänische Originalausgabe: Sygdommen til Døden 1849. Übersetzung von Lieselotte Richter].
- Kluth**, Heinz: Sozialprestige und Sozialer Status. Stuttgart 1957.
- Krappmann**, Lothar: Soziologische Dimensionen der Identität. Strukturelle Bedingungen für die Teilnahme an Interaktionsprozessen. 4. Aufl. Stuttgart 1975.
- Levita**, David J. de: Der Begriff der Identität. Frankfurt a.M. 2001. [Englische Originalausgabe: The Concept of Identity. 1. englische Aufl. 1965].
- Löwith**, Karl: Von Hegel bis Nietzsche. Stuttgart 1964.
- Marcuse**, Herbert: Psychoanalyse und Politik. 4. Aufl. Frankfurt a.M. 1968.

Marx, Karl / Engels, Friedrich: Kleine ökonomische Schriften. Ein Sammelband. Bes. vom Marx-Engels-Lenin-Stalin-Institut beim ZK der SED. O. Aufl. Berlin 1955.

Mead, George H.: Sozialpsychologie. Neuwied am Rhein / Berlin 1976. [Amerik. Originalausgabe: On Social Psychology 1969].

Mead, George H.: Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus. Frankfurt a.M. 1973. [Englische Originalausgabe: Mind, Self and Society. From the Standpoint of a Social Behaviorist 1934].

Müller, Lutz / Müller, Anette / Sauer G.: „Anima / Animus: Klassische Auffassung.“ In: Müller, Lutz / Müller Anette (Hg.): Wörterbuch der Analytischen Psychologie. Düsseldorf / Zürich 2003. S. 22-25.

Newcomb, Theodore M.: Sozialpsychologie. Meisenheim am Glan 1959. [Englische Originalausgabe: Social Psychology. 1950].

Nietzsche, Friedrich: Werke. Bd. 3. o. Aufl. München 1966. [Originalausgabe 1873].

Pieper, Annemarie: Sören Kierkegaard. München 2000.

Popitz, Heinrich: Der Begriff der sozialen Rolle als Element der soziologischen Theorie. Tübingen 1967.

Popitz, Heinrich: Der entfremdete Mensch. Basel 1953.

Roudinesco, Élisabeth / Plon, Michel: „Imago.“ In: Dies. (Hg.): Wörterbuch der Psychoanalyse: Namen, Länder, Werke, Begriffe. Wien 2004. [Französische Originalausgabe: Dictionnaire de la psychoanalyse. 1997]. S. 456-457.

Sartre, Jean-Paul: Marxismus und Existentialismus. Hamburg 1964. [Französische Originalausgabe: Marxisme et Existentialisme 1962].

- Sartre**, Jean-Paul: Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie. In: König, Traugott (Hg.): Jean-Paul Sartre. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Philosophische Schriften. Bd. 3. 5. Aufl. 1976. [Französische Originalausgabe: L'Être et le Néant. 1943].
- Sartre**, Jean-Paul: Mythos und Realität des Theaters. Schriften zu Theater und Film 1931-1970. In: König, Traugott (Hg.): Jean-Paul Sartre. Gesammelte Werke. Theaterstücke. Reinbek bei Hamburg 1991. [Originalausgabe 1944].
- Sarte**, Jean-Paul: Der Existentialismus ist ein Humanismus und andere philosophische Essays 1943-1948. In: Wroblewsky, Vincent von (Hg.): Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Philosophische Schriften. Bd. 4. 4. Aufl. Reinbek bei Hamburg 2007. [Französische Originalausgabe: L'Existentialisme est un Humanisme 1946].
- Schröter**, Klaus: Thomas Mann. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. 14., Neubearb. Aufl. Reinbek bei Hamburg 1979.
- Schütz**, Alfred: Collected Papers. Bd. 1. Den Haag 1962.
- Schwab**, Gustav: „Philemon und Baucis.“ In: Ders. (Hg.): Sagen des klassischen Altertums. Neu bearbeitet von: Paar, Ilona. Wien / Heidelberg 1974. S. 75-76.
- Simmel**, Georg: „Rollentheoretischer Zugang zum Verständnis von Gesellschaft.“ In: Mühlfeld, Claus / Schmid, Michael: Soziologische Theorie. Hamburg 1974. S. 255-264.
- Stern**, Paul: C. G. Jung: Prophet des Unbewußten. Eine Biographie. München 1977.
- Volke**, Werner: Hugo von Hofmannsthal. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. 7. Aufl. Reinbeck bei Hamburg 1977.
- Wilpert**, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. 8., verb. und erw. Aufl. Stuttgart 2001.