

INHALT:

| | |
|---|-------|
| 1. Einleitung | S.4 |
| 2. Frisch und die Nähe zur Autobiographie | S. 6 |
| 2.1. <i>Was bin ich?</i> Erste Versuche einer literarischen Selbstreflexion durch die Kunstfigur Max..... | S. 10 |
| 2.2. Die erste Ich-Figur: der Romanheld Jürg Reinhart..... | S. 13 |
| 2.3. <i>Bin oder Die Reise nach Peking</i> . Koexistenz von Kleinbürgerlichkeit und erträumtem Idealeben..... | S. 15 |
| 2.4. <i>Montauk</i> . Die autobiographische Erzählung im Hinblick auf die permanente Selbstdarstellung Frischs als Mann..... | S. 18 |
| 3. Max Frisch und das Theater | S. 20 |
| 3. 1. Das Zürcher Schauspielhaus..... | S. 20 |
| 3.2. Die dramaturgische Entwicklung..... | S. 25 |
| 3.2.1. Das frühe Theaterstück <i>Santa Cruz</i> . Das Spiel zwischen Realität und Traumwelt..... | S. 28 |
| 3.2.2. Vom Traumspiel zum Parabelstück..... | S. 33 |
| 3.2.3. Varianten einer Biographie. Frischs Theorie der Dramaturgie der Permutation und das Scheitern in ihrer Anwendung in <i>Biographie. Ein Spiel</i> | S. 38 |
| 3.2.4. Der Tod als dramaturgischer Ausgangspunkt. Darstellung der Unendlichkeit im späten Drama <i>Triptychon</i> | S. 46 |
| 4. Die Darstellung des Mannes bei Frisch | S. 52 |
| 4.1. Der Mann und sein Verhältnis zur Schweiz. Ausbruchsversuche und Sehnsuchtsmotive..... | S. 53 |
| 4.2. Das Problem mit der Identität..... | S. 62 |
| 4.3. Der Umgang mit dem Bildnis. Der Mann als Opfer und Täter..... | S. 66 |
| 4.4. Der handlungs-impotente Intellektuelle..... | S. 69 |
| 5. Männliches Scheitern im privaten Bereich- die Problematik der Ehe | S. 75 |
| 5.1. Die Darstellung der Frau..... | S. 76 |

| | |
|--|---------------|
| 5.2. Die Entwicklung der Frauen-Rollen..... | S. 78 |
| 5.3. Die Mann-Frau-Beziehung..... | S. 85 |
| 5.3.1. Motive der Eifersucht und männlicher Ohnmacht als Reaktion..... | S. 94 |
| 5.3.2. Der Mann als Un-Vater..... | S. 99 |
| | |
| 6. Bibliographie..... | S. 106 |
| | |
| 7. Abstract..... | S.111 |

1. Einleitung

Der Umfang von Max Frischs schriftstellerischem Schaffen reicht von den frühen Dreißiger bis in die späten Achtziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts. Dementsprechend weist sein Werk ein enormes Spektrum an Texten unterschiedlichster Art auf, denen jedoch eines auffallend gemeinsam ist. Frischs Theaterstücke gehen, genau wie auch seine Romane, Erzählungen, Tagebücher und ein beachtlicher Teil seiner Prosatexte¹ von seinem eigenen Ich und seiner Geschichte aus und befassen sich mit der Darstellung der Welt anhand der Erfahrungen des individuellen Menschen. Als Konsequenz der Verarbeitung des eigenen Lebens als literarisches Material ist Frischs Werk als ein breites Spektrum an männlichen Ich-Figuren zu betrachten, die allesamt Lebensaspekte und Charakterzüge ihres Autors aufweisen.

Ausgehend von dieser Erkenntnis soll in der hier vorliegenden Arbeit versucht werden, Frischs dramatisches Werk im Hinblick auf seine männlichen Figuren zu analysieren und dabei auch Gemeinsamkeiten zwischen dem Autor Max Frisch und seinen literarischen Helden aufzuzeigen.

Eine folgende genauere Analyse der frühen Prosatexte und Romane, die Frisch als junger Mann verfasst, bietet eine mögliche Erklärung für seine Motivation und die Gründe dafür, sich in die Nähe des autobiographischen Schreibens zu begeben. Weiters soll versucht werden, sein Schriftstellerverständnis im Hinblick auf sein Publikum zu beleuchten und die Entwicklung seiner Autorschaft bis hin zur autobiographisch angelegten Erzählung *Montauk* zu verfolgen. Dabei soll auch versucht werden, allgemeine Aussagen des Mannes Frisch, wie sie sich beispielsweise im ersten Tagebuch und einer großen Menge an Texten finden, mit seinen Portraits der dramatischen Figuren zu vergleichen, um diese besser verstehen und folglich auch analysieren zu können.

Besonderes Augenmerk wird darauf gelegt, einerseits die verschiedenen dramaturgischen Konzepte, die Frisch in der langen Zeit als Theaterautor anwendet und ausprobiert, aufzulisten, und dramaturgische Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den einzelnen Stücken aufzuzeigen. Dabei sollen erstens frühe dramaturgische Postulate in Frischs Prosatexten aufgegriffen werden, die seine Idee von Theater erklären. Diese sollen weiters mit den für diese Arbeit ausgewählten und behandelten Stücken verglichen werden. Es scheint hierbei sinnvoll, Stücke in diese Analyse mit einzubeziehen, die als Beispiele der

¹ Im Folgenden zitiert nach: Max Frisch, *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*. Frankfurt am Main 1998
Die römischen Ziffern beziehen sich auf den Band, die arabischen Ziffern bezeichnen die Seitenzahl.

jeweils unterschiedlichen Schaffensperioden des Autors stehen. Das erste für diese Arbeit gewählte Stück *Santa Cruz* wird in die Phase des Frühwerks eingeordnet, und ist als erste dramatische Abhandlung der im frühen Prosawerk formulierten Gedanken und Anschauungen Frischs zu Theatertheorie zu verstehen. Aus diesem Grund soll *Santa Cruz* in die genaue Analyse dieser Arbeit integriert werden und dabei sowohl inhaltliche als auch dramaturgische Überlegungen des jungen Frischs und deren schriftstellerische Anwendung anhand dieses frühen Textes aufgezeigt werden.

Darüber hinaus gilt in weiterer Folge Frischs Entwicklung und Ausarbeitung seines eigenen Dramaturgiekonzepts besonderes Augenmerk. Dafür ist unumgänglich, die Analyse des Stücks *Biographie – Ein Spiel*² in diese Arbeit zu integrieren, mit dem Frisch die Anwendbarkeit seiner Dramaturgietheorie testet.

Die Entscheidung, das Stück *Triptychon* in die folgende Arbeit mit ein zu beziehen, ist einerseits begründet in der Tatsache, dass dieser Theatertext ein dramaturgisches Gegenstück zu *Biographie* darstellt, andererseits die letzte männliche Ich-Figur in Frischs dramatischem Werk darstellt und somit eine Analyse der Entwicklung der männlichen Figuren vom Frühwerk bis zum Spätwerk durchgeführt werden kann. Weiters soll mit der Auswahl dieser drei näher zu beleuchtenden Stücke, die sich über eine Schaffenszeit von fünfunddreißig Jahren erstrecken, ein Bogen gespannt werden, der die inhaltlichen, stilistischen und dramaturgischen Schwerpunkte der jeweiligen schriftstellerischen Periode aufzeigt und einen Vergleich dieser ermöglicht.

Die männlichen Protagonisten sollen im Rahmen dieser Arbeit in Hinblick auf ihre Rolle in der Gesellschaft und im öffentlichen Leben einerseits und im Privaten andererseits beleuchtet werden. Letzteres verlangt auch nach einer ergiebigen Analyse ihrer weiblichen Partnerinnen, um Probleme in Beziehungs-, Ehe-, und Familienleben der Frisch-Helden und ihr Umgang damit besser verstehen zu können.

Gestützt wird diese Analyse mit Zuhilfenahme diverser Sekundärtexte zu sowohl dem dramatischem als auch dem epischen Werk des Schriftstellers, um Parallelen in Inhalt und Charakterzeichnung der Protagonisten herausarbeiten zu können und die einzelnen im folgenden behandelten Stücke in Kontext mit den im Gesamtwerk wiederholt auftauchenden Motiven und Themen zu setzen.

² In weiterer Folge als *Biographie* abgekürzt

2. Frisch und die Nähe zur Autobiographie

„Schreiben heißt: sich selber lesen.“³ fasst Frisch sein Verständnis seiner Autor – Identität zusammen, die von den frühen Anfängen seiner schriftstellerischen Versuche an von der Inszenierung seines eigenen Ichs gebildet und geprägt wird. Der hier zitierte Eintrag findet sich im *Tagebuch 1946-49*⁴, wo der junge Frisch erstmals einen Versuch unternimmt, seine Auffassung der Tätigkeit als Schriftsteller und die Beziehung zwischen demselben und seinem Leser zu definieren.

Die Tätigkeit des Schreibens bedeutet für Frisch grundsätzlich literarische Forschung an Biographien; einerseits an jenen des menschlichen Individuums in Bezug zur Gesellschaft, andererseits an seiner eigenen. Dabei ist die Summe seiner Arbeiten zwar nicht als autobiographisches Gesamtwerk zu verstehen, aber als Sammlung von Mitteilungen persönlicher, privater, in Fiktion umgewandelter Erfahrungen, deren facettenreiche fiktive Darstellung die Nähe zum autobiographischen Schreiben von seinen frühen Anfängen an als evident entlarven. Diese daraus resultierende Sammlung verschiedenster fiktiver Varianten eines einzigen Autor-Ichs als persönlich motivierte Mitteilung von unterschiedlichen Lebenserfahrungen entspricht gänzlich Frischs Forderung nach „Veränderung um der Darstellbarkeit willen“⁵, die er fast zwanzig Jahre später, in der Rede *Der Autor und das Theater* bekräftigen wird.

Obwohl er unterschiedlichste Methoden anwendet, um privat Erlebtes in öffentlich Lesbares zu verändern, bleibt er trotzdem immer unverkennbar er selbst. Er sammelt Erfahrungen des eigenen Ichs und seiner Geschichte, um sie literarisch zu verwerten und zu überprüfen. Schon im *Tagebuch* findet sich die Erklärung der egozentrischen schriftstellerischen Motivation Frischs:

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. GW II, S. 703

Hier zeigt sich: Frisch behandelt die eigenen, subjektiven Erfahrungen, sein eigenes Leben stets als Material, das ihm als Schriftsteller zur Verfügung steht und ihm die Möglichkeit

³ GW II, S. 361

⁴ In weiterer Folge als *Tagebuch* abgekürzt

⁵ GW V, S. 345

eröffnet, es in unterschiedlichster Form literarisch zu verwerten. Ausgehend von dieser dem eigenen Leben entsprungenen Erzählperspektive verändern sich seine Lieblingsthemen dabei in seiner literarischen Entwicklung kaum, sie bleiben, obgleich in ihrer vorrangigen Gültigkeit und Orientierung abhängig von seinen jeweiligen Lebens- und Schaffensphasen, von konstanter, zentraler Wichtigkeit. Den literarischen, in fiktive Geschichten verpackten Fragestellungen nach Existenz und Identität, die sich im Ansatz schon im Frühwerk - dort noch weitgehend von dem Drang nach persönlicher Bewältigung und ihrer literarischen Abhandlung getragen - erkennen lassen, bleibt Frisch privat und literarisch bis ins Alter und Spätwerk erhalten. Das literarische Ego-Zentrum bleibt als grundsätzliches Stilelement erhalten, sein Gesamtwerk weist eine „Konstanz begrenzter Themen und Motive“⁶ auf, die sich in abgewandelter Form von einem Werk zum nächsten bewegen und allesamt im Hinblick auf Frischs Männerfiguren zu interpretieren sind. Sämtliche männliche Protagonisten, die Frisch erschafft, sind fiktive Varianten ein und derselben Person, deren Biographien stets um dieselben Identitätsfragen und der scheiternden Suche nach adäquaten Antworten kreisen. Um diese literarisch und privat zu verarbeiten, sucht er ständig nach neuen, für die jeweilige Schaffensperiode passenden literarischen Formen.

Das Resultat seiner „autobiographischen Selbstvergewisserung“⁷ ist ein reichhaltiges Sortiment an Ich-Figuren, die Frisch in Romanen, Dramen, Tagebüchern, Prosatexten und Erzählungen immer wieder mit ähnlichen Ich-Problemen konfrontiert – nämlich solchen, die ihn als Mensch, als Privatmensch und -mann beschäftigen. Die dadurch entstandenen literarischen Figuren reagieren auf von der eigenen Perspektive des Autors ausgehende Lebenssituationen allesamt mit vergleichbarer Ohnmacht. Frischs Ich -Figuren sind ichschwache Figuren. Das Gesamtwerk des Autors kreist um eine Sammlung von männlichen Helden, die sowohl in Beziehung zu sich selbst, als auch in Beziehung zu ihrem direkten Gegenüber und der Gesellschaft zwar in unterschiedlicher Weise, jedoch mit ähnlichem Grad an Verzweiflung kläglich scheitern. Um die stets in unterschiedlicher Art gestaltete Ich-Darstellung wird die gesamte schriftstellerische Arbeit kreisen, denn die Suche nach einer Selbstdefinition durch Literatur ist dem Schriftsteller eng verknüpft mit dem Durchprobieren verschiedenster literarischer Methoden. Das Ergebnis ist Frischs einzigartiger Weg, eine, wie Arnold es nennt, „synthetische Identität“⁸ zu erlangen. Frisch schriftstellerisches Spiel mit

⁶ vom Hofe, S. 340

⁷ Henningsen, S. 167

⁸ Arnold, S. 47

Lebensentwürfen in unterschiedlichsten Arbeiten „beweist die gegenseitige Abhängigkeit, in der sich Literatur und Leben für ihn befinden“⁹.

Im *Tagebuch* stellt Frisch auch erste Überlegungen an, wie er als Schriftsteller sein Verhältnis zu seinem Leser definieren soll. Die hier enthaltenen Aufzeichnungen lassen einen jungen Mann erkennen, der versucht, eine ihm eigene Position seiner Autorschaft zu finden, indem er sich erstmals für ein Verhältnis zu seinem Leser als Partner ausspricht, „eines Partners, der sich freut, daß wir an ähnlichen Fragen herumwürgen“¹⁰. Die Verantwortung in dieser „Partnerschaft“ sieht Frisch hier vor allem darin, dass er erkennt, „seinen Leser, glaube ich, muß man sich denken; das ist schon Teil unserer Arbeit, die Erfindung eines Lesers.“¹¹ Hier finden sich Züge eines in dieser Partnerschaft engagierten Autors, der dem Leser und damit der Welt die Umstände seines Ichs zu enthüllen versucht, ihm zu vermitteln versucht, dass das dargestellte Ich genauso gut ein Du oder ein Er sein kann. Damit macht er den Leser, der sich in der Position des Erkennenden, des Aufdeckenden der Erfahrungen eines anderen befindet, zu einem aktiven Partner, der für sich nach der Anwendbarkeit der Ich-Geschichten des Autors auf die Welt oder auf sich selbst sucht und somit die Aktivität zur Objektivierung der eigenen Existenz entfalten kann. Durch das Sichtbarmachen der eigenen Lebensumstände und Gedanken gesteht Frisch seinem Leser zu, dass er „vor allem den Reichtum seiner eigenen Gedanken entdeckt. Mindestens muß ihm das Gefühl erlaubt sein, das alles hätte er selber sagen können.“¹²

Über zehn Jahre später überdenkt er dieses Autor-Leser-Verhältnis jedoch und revidiert zunächst die Auffassung, die er im *Tagebuch* definiert hat. In *Öffentlichkeit als Partner* beschreibt Frisch seine Berufswahl als persönlichen Drang, Schriftsteller zu sein. Hier spricht er von der existentiellen Notwendigkeit seiner Autorschaft als einziges Mittel, das Leben bestehen zu können. Bei seiner Suche nach den Gründen für die Entscheidung, Schriftsteller zu sein, gibt Frisch schlicht den Einfall, den „unbekümmerten Spieltrieb“¹³ an. Damit wird auch die Rolle des Lesers als Partner, wie im *Tagebuch* beschrieben, von Frisch hinterfragt. Hier spricht der Autor vom Schreiben „ohne einen Schatten von Verantwortung“¹⁴ dem Leser und der Öffentlichkeit gegenüber, vom Schreiben für sich selbst, um des Schreibens willen. Zwar führt er als eine weitere Motivation für den Schriftsteller das grundsätzliche „Bedürfnis

⁹ Stine, S. 104

¹⁰ GW II, S. 502

¹¹ ebd.

¹² GW II, S. 446 f.

¹³ GW IV, S. 245

¹⁴ ebd.

nach Kommunikation“¹⁵ an. Dies bedeutet für ihn hier jedoch nicht das Schreiben für den Leser, sondern lediglich das Schreiben „für sich selbst in Bezug auf Menschen, die möglicherweise noch nicht geboren sind“¹⁶.

Die größte und wichtigste Herausforderung, mit der sich Frisch als Autor konfrontiert sieht, besteht für ihn trotzdem in der Begegnung mit der Öffentlichkeit, also dem realen Leser, dessen Wahrnehmung, wie er meint, großen Einfluss auf das Schaffen sowie Stil- und Themenwahl eines Schriftstellers ausüben kann. Dieser Leser, das tatsächliche Publikum entspricht jedoch häufig nicht dem Leser, den sich der Autor in seiner Vorstellung, passend zum literarischen Einfall erfunden hat. Hier kommt Frisch wieder zu den Überlegungen zurück, die er im *Tagebuch* niedergeschrieben hat. Die Partnerschaft zwischen dem Autor und seinem Leser entsteht in der Imagination des Schriftstellers. Gleichzeitig geht Frisch der Frage nach, warum er schreibend vor seinem Leser, dem realen oder dem imaginierten, „Schamhaftigkeit überwindet und Regungen preisgibt, die er unter vier Augen noch nie ausgesprochen hat“¹⁷. Die Antwort darauf fällt für Frisch wieder existentiell aus:

Ich habe meinen Partner, den erfundenen, sonst niemand. Und dies zu erfahren, als Schock von Zeit zu Zeit, ist schon Anfang der Befreiung, Befreiung zum Anfang: zum Spieltrieb, zur Machlust, zum Schreiben, um zu sein. GW IV, S. 252

Das daraus zu interpretierende Schriftstellerverständnis Frischs schließt eindeutig die Annahme aus, es handle sich bei seinen Werken um autobiographische Arbeiten. Zwar muss das immer wiederkehrende literarische Verwerten des eigenen Lebens als Ausgangsmaterial durchaus in einer Analyse eines jeweiligen Werkes berücksichtigt werden. Zwar gibt selbst Zeitgenosse, Freund und Konkurrent Dürrenmatt in einem Gespräch mit Arnold zu, er bewundere in Frisch „die Kühnheit, mit der er vom ganz Subjektiven ausgeht. Ich bewundere in Frisch, dass er sich als Fall ansah“¹⁸. Trotzdem kann, mit Ausnahme von einigen seiner frühesten Arbeiten immer nur von einer Nähe zur Autobiographie gesprochen werden, wie er durch einen seiner wichtigsten Romanhelden Stiller zusammenfassen lässt, der resignierend den Prozess der Produktion seiner eigenen schriftlichen Bekenntnisse beschreibt:

Nicht in der Rolle, wohl aber in der unbewussten Entscheidung, welche Art von Rolle ich mir zuschreibe,

¹⁵ GW IV, S. 246

¹⁶ ebd.

¹⁷ GW IV, S. 244

¹⁸ Arnold, S. 16

liegt meine Wirklichkeit. Zuweilen habe ich das Gefühl, man gehe aus dem Geschriebenen hervor wie eine Schlange aus ihrer Haut. Das ist es; man kann sich nicht niederschreiben, man kann sich nur häuten. GW III, S. 677

Frisch definiert in *Der Autor und das Theater* schließlich seine Schriftsteller-Position ganz eindeutig und klar: „Also, ich schreibe aus Bedürfnis nicht der Gesellschaft, sondern meiner Person.“¹⁹

2.1. *Was bin ich?* Erste Versuche einer literarischen Selbstreflexion durch die Kunstfigur Max

Im Frühwerk kreisen die Fragen nach existentieller Bestimmung ausschließlich um die eigene Person und Selbstfindung des jungen Mannes und der Bestimmung einer lebhaften Rolle in der Gesellschaft, was sich mit dem reifenden Menschen und Schriftsteller und dem daraus hervorgehenden Facettenreichtum der Ich-Figuren kontinuierlich verändern wird.

Im *Tagebuch*, in dem Frisch die Gedanken für die Neigung, Schriftsteller werden und sein zu müssen, in einer Lebensphase niederschreibt, in der er noch der Existenz als hauptberuflicher Architekt nachgeht, findet sich folgender Eintrag:

Wir können nur, indem wir den Zickzack unsrer jeweiligen Gedanken bezeugen und sichtbar machen, unser Wesen kennenlernen, seine Wirrnis oder seine heimliche Einheit, sein Unentrinnbares, seine Wahrheit, die wir unmittelbar nicht aussagen können. GW II, S. 361

Genau dies macht Frisch schon viele Jahre davor, erstmals in den beiden Kurzprosatexten *Was bin ich? (I)* und *Was bin ich (II)*, die er 1932 verfasst und die den Anfang seines veröffentlichten literarischen Schaffens markieren. Hier geht Frisch ausschließlich von seiner subjektiven Erfahrung aus. Die beiden Texte lassen eindeutig erkennen, dass Frisch sich in dieser frühen Phase des Schreibens weder mit der Definition eines möglichen Lesers auseinandersetzt, noch das kunstvolle literarische Abändern seiner Person und empfundenen Wirklichkeit übt.

Zwar erschafft er eine Kunstfigur mit dem jungen Max, der wartend auf ein Vorstellungsgespräch vor einer Bürotür sitzt und über seine sich entwickelnde Rolle in der Gesellschaft reflektiert, doch setzt sich Frisch ausschließlich mit seiner faktischen eigenen

¹⁹ GW V, S. 350

Lebenssituation auseinander. Hier protokolliert er lediglich die Versagensängste und Unsicherheit seines eigenen Ichs. Der einundzwanzigjährige Frisch, durch den vorzeitigen Tod des Vaters gezwungen, das Studium der Germanistik abzubrechen und eigenes Geld zu verdienen, muss seine neue, unerwartete Identität annehmen, auf die er nicht vorbereitet ist; die eines Arbeitslosen und -suchenden. Damit gehen erstmals Gedanken über die eigentliche Arbeitswelt einher, die Frisch bis dahin völlig unbekannt ist. Seine Ich-Figur Max muss sich dabei in einen gesellschaftlichen Prozess einfügen, der im bis dato gänzlich fremd ist. Während er vor der Bürotür wartet, formuliert er die Angst davor, dass der Eintritt ins allgemeine Berufsleben alle seine Hoffnungen, Freiheiten und Sehnsüchte verstümmelt. Dies ist ein Grundproblem, das bereits von da an ein zentrales Thema für Frisch wird, das ihn literarisch und privat bis in die Mitte der fünfziger Jahre und der Veröffentlichung des Romans *Stiller* intensiv beschäftigen wird. Die Ich-Figur in *Bin*, der Rittmeister in *Santa Cruz*, der Staatsanwalt in *Graf Öderland* und Jürg in den frühen Romanen *Jürg Reinhart* und *Die Schwierigen*, sie alle kämpfen, bewusst oder unbewusst und mit jeweils sehr eigenen Mitteln, von Träumerei angefangen über zielloses Wandern durch fremde Länder bis hin zu Mord und Revolution, gegen die in den *Was bin ich?* -Texten beschriebene bürgerlich-berufliche Existenz „als Strafanstalt“²⁰. Die von Frischs Ich-Figur Max in *Was bin ich?* formulierte Angst vor der persönlichen Leere als Folge von Selbstaufgabe für einen Beruf mit immer gleich bleibend undynamischem Alltagsleben ist allen männlichen Figuren Frischs ebenso gemeinsam wie die Angst vor dem Versagen, das mit der Entscheidung gegen diese gefürchtete Lebensform einhergeht. Die Figur Max - wie viele ihm nachfolgende Ich-Figuren Frischs - kennt zwar das persönliche Dilemma auch als eines der Allgemeinheit, indem er schreibt:

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. GW I, S. 12,

Jedoch bringt die bewusste Flucht aus der beruflichen „Zwangsjacke“²¹ auch die Geldnot mit sich, die die frühen Frisch-Helden einerseits als Unmöglichkeit erfahren, ein bürgerliches Leben zu führen und eine Familie zu erhalten, andererseits unwillkürlich zu einer Versagensangst führt, mit der sie nur schwer umgehen können.

²⁰ GW I, S. 10

²¹ GW I, S. 12

In *Was bin ich?* sieht sich Max mit seiner eigenen Unfähigkeit konfrontiert, die aus beruflicher Unerfahrenheit resultiert und eine latente Angst vor Konkurrenz auslöst. Das Wissen darum, dass andere – auch jüngere Konkurrenten - Berufspraxis aufweisen können, die er selbst nicht mitbringt, löst eine unmittelbare Furcht vor dem Scheitern aus.

Das männliche Scheitern als Motiv und zentrales literarisches Thema kommt also schon in den frühesten Texten des jungen Frisch vor, bleibt ihm literarisch in unterschiedlichsten Facetten bis ins Spätwerk erhalten und lässt sich doch auf einen im *Was bin ich? (I)* –Text enthaltenen Satz zusammenfassen. Die Frage des jungen Frischs des „Kann man dich überhaupt brauchen auf dieser Welt, Max?“²² werden sich in abgewandelten Formen viele seiner männlichen Helden instinktiv stellen, doch nur wenige können eine zufrieden stellende Antwort darauf finden.

So sehr der junge Frisch die konventionelle Lebensweise mit unveränderlichem Alltag und Armut an persönlicher Entfaltungsmöglichkeit entschieden ablehnt, ist er sich doch bewusst, dass der Broterwerb eine Notwendigkeit darstellt und damit auch „als – heimlicher – Bewährungsraum fungiert“²³ und nicht nur die von ihm verachtete Wahl eines bürgerlichen Lebens Geld kostet. Die finanzielle Notlage bringt Frisch immerhin die Möglichkeit, sein Schreiben auszutesten, wenn auch anfänglich in Form eines Kurzartikels von fünfzehn Zeilen über ein Schaufenster, was zumindest eine Kompromisslösung darstellt für einen jungen Mann, der erkannt hat, dass die innere Arbeit an sich selbst in der Realität, mit der er sich jetzt konfrontiert sieht, zwar nicht zu Geld zu machen ist, der aber dennoch mit der Idee flirtet, die ganz persönliche Frage des „Was bin ich?“ zu einer literarischen zu machen:

Wenn ich – Roman! Und wenn ich Romane schreiben würde? Oder Novellen? Oder Komödien? Und wenn ich hineingreifen würde in diesen Strom von Ideen und Empfindungen, wenn ich diese schillernden Farben ans Ufer reißen würde und, statt sie alle verströmen zu lassen, sie in feste Worte gießen würde, wenn ich denen da sagen würde, wie es aussieht in mir... GW I, S. 13

Frisch wird diese Idee in die Tat umsetzen und in den nächsten Jahrzehnten eine Reihe von Männerfiguren in Romanen und Theaterstücken erfinden, deren innerste Verzweiflung immer darum kreist, die zentrale Frage des Textes des unerfahrenen jungen Mannes, der noch weit davon entfernt ist, Berufsschriftsteller zu werden, nicht beantworten zu können und

²² GW I, S. 14

²³ Schwenke, S. 66

daran zu zerbrechen. Der erste Mann in Frischs Werk, dem dieser innere Bruch widerfährt, ist der Held der ersten beiden Romane *Jürg Reinhart* und *Die Schwierigen*.

2.2. Die erste Ich - Figur: der Romanheld Jürg Reinhart

Die Idee, einen Roman zu schreiben, wie in *Was bin ich?* angedeutet, realisiert Frisch 1934, nach Rückkehr von einer einjährigen Balkanreise, die er sich mit Reiseberichten verdient. Er erschafft das erste, hier noch reduziert abgewandelte literarische Ich in Gestalt der Romanfigur Jürg Reinhart, der, genau wie Frisch, am Balkan unterwegs ist und sich auf der Suche nach ersten Bewährungsproben befindet. Mit diesen hofft er, seine Identität als Mann formulieren zu können. Auch in dieser Arbeit geht gänzlich der Bezug des Autors und seiner Ich – Geschichte zur Welt ab. Wie in den *Was bin ich?* – Texten geht es auch in den ersten Romanen gänzlich um die Selbstwerdung des jungen Frisch abseits einer Autor – Identität. Der Protagonist Jürg in Frischs erstem Roman *Jürg Reinhart. Eine sommerliche Schicksalsfahrt* sieht sich zwar, im Gegensatz zu Max in *Was bin ich?* nicht mehr mit den Sorgen um die Vereinbarkeit von Selbstverwirklichung und finanzieller Grundsicherung konfrontiert, wird jedoch gequält durch seine eigene Sehnsucht nach innerer, im Verhältnis zur Gesellschaft stehender Selbstfindung, die für nahezu alle Männer in Frischs Werk das größte Problem darstellt. Diese misst er, wie viele nach ihm entstandene Männerfiguren vor allem an möglichen Beziehungen zu Frauen. Während seines Aufenthalts in einer Pension in einem dalmatinischen Küstenort findet er sich ausschließlich mit Begegnungen mit Frauen konfrontiert, die er danach bewertet, ob sie ihm auf dem Wege zur Bestätigung als Erwachsener hilfreich sind. Dabei ist der junge Mann durch Erwartungen beeinflusst, die weder die jeweiligen Frauen noch er selbst erfüllen können, und die vor allem aus seiner akuten Sexualnot resultieren. Losgelöst von der gewohnten heimischen Umwelt besteht in Jürgs Selbstfindungsprozess keinerlei Zusammenhang mit der Auseinandersetzung einer Rolle, die er in der Gesellschaft seines Heimatlandes, in der realen Welt also, zu spielen hat. Jürgs Problematik ist gänzlich beschränkt auf seine innere Persönlichkeitsentwicklung, ein „Erwachsen werden“, das er an den zufälligen Begegnungen mit Menschen auf eben dieser Reise misst. Nach wenig befriedigendem Aufeinandertreffen mit einer wesentlich älteren, sexuell frustrierten Baronin, die ebenfalls als Gast in der Pension weilt, und dem jungen Hausmädchen, findet Jürg Möglichkeit zu Selbstfindung und Selbstannahme in der gänzlich unsexuellen Beziehung zur Pensionsbesitzerin Inge. Die unerwartete fatale Krankheit der

Frau und ihr erbitterter Schrei nach Erlösung von ihren Schmerzen lässt Jürg letztendlich dort handeln, wo alle anderen versagen. Die von ihm ausgeführte Sterbehilfe lässt ihn, an einer sinnvollen Beziehung zu einer Frau zum handlungsfähigen Mann gereift, mit gutem Gewissen den Urlaubsort wieder verlassen.

Interessanter ist im Hinblick der weiteren Analyse der Männerfiguren jedoch die Geschichte Jürg Reinharts im Folgeroman *Die Schwierigen*, die das Schicksal des Helden Jahre nach der Rückkehr von der Balkanreise behandelt. Hier legt Frisch die Figur des Reinhart bereits, im Gegensatz zum ersten Roman als eine erste erkennbare Variante des Materials seiner eigenen Lebenssituation an, die sich in weiterer Folge auch in *Bin oder die Reise nach Peking* und dem Stück *Santa Cruz* finden.

1940 beendet Frisch sein Architekturstudium, um in weiterer Folge als Angestellter in einem Architektenbüro und verheirateter Mann ein Teil der bürgerlichen Durchschnittswelt zu werden. Auch seine Ich – Figur Jürg Reinhart in *Die Schwierigen* probiert nach gescheiterten Versuchen, als Maler Fuß zu fassen, für einige Zeit das Dasein als Angestellter in einem Architekturbüro, das sich für ihn jedoch mit dem Ausbleiben eines Ehe-Verhältnisses als unnötig und unbrauchbar und -lebar erweist. Dies zeigt, dass das bürgerliche Dasein ihm keinerlei Sinn macht ohne das ebenso bürgerliche Zusammenleben mit einer Frau. Damit ist Reinhart auch die erste Ich-Figur Frischs, die der Gefahr zum Opfer fällt, einer Rolle entsprechen zu müssen, die Gesellschaft und die Erwartungen anderer ihm aufgebürdet haben. Erst mit seiner Akzeptanz einer bürgerlichen Lebensweise – der Auffassung in *Was bin ich?* und auch der Lebenseinstellung des den Balkan bereisenden jungen Mann des ersten Romans entgegengesetzt - definiert Reinhart die Ehe als einzig sinnvolle Lebensform. Die Kosten des alltäglichen Zusammenlebens werden „durchgerechnet“ und erst dann einer Beurteilung von Möglichkeit unterzogen, was Frisch Jahrzehnte später in der Erzählung *Montauk* wiedergibt, in die er, von seinem eigenen Leben und seiner ersten bürgerlichen Lebensweise als Ehemann berichtend, eine rückblickende nüchterne Auflistung aller damaligen Alltagsausgaben integriert.

In *Die Schwierigen* ist Reinhart nach Scheitern seiner für ihn nur durch bürgerliches Leben zu gestaltenden Beziehungen zu Frauen vor allem damit beschäftigt, seine Identität festzulegen, die in der existentiellen Frage mündet:

Was bin ich denn? Ein Mann von dreißig Jahren, der just sein eigenes Brot verdient. Hälfte des Lebens, Menschenskind, Hälfte des Lebens! GW I, S. 497

Diese Erkenntnis setzt auch das Erzähler-Ich in der nächsten Erzählung, *Bin oder die Reise nach Peking* in den Mittelpunkt der Suche nach einer Selbstdefinition, wo Frisch sich erneut über seine Rolle in der Gesellschaft literarisch Gedanken macht:

Mindestens die Hälfte des Lebens ist nun vorüber, und insgeheim fangen wir an, uns vor dem Jüngling zu schämen, dessen Erwartungen sich nicht erfüllen. Das ist natürlich kein Zustand. GW I, S. 604

2.3. *Bin oder Die Reise nach Peking*. Koexistenz von Kleinbürgerlichkeit und erträumtem Idealeben

Die Erzählung *Bin oder die Reise nach Peking*²⁴ kreist um das gleiche Thema, das Frisch schon in den *Was bin Ich?* – Texten angedeutet und seinen Helden Jürg Reinhart in den beiden ersten Romanen erfahren hat lassen, und den Autor sein ganzes Schriftstellerleben lang beschäftigen wird. Spycher vertritt sogar die Ansicht, man könnte „behaupten, diese Erzählung enthalte bereits im Ansatz das gesamte spätere Werk Frischs.“²⁵. *Bin* ist, wie auch schon *Was bin ich?* direkte, persönliche Kommunikation des Autors mit sich selbst und seiner Leserschaft. Während die Distanz des Lesers zur Ich-Figur Reinhart stets gewahrt bleibt, da seine Geschichte, bei allen möglichen Parallelen, die sich mit der Biographie Frischs ziehen lassen, fiktive Geschichte bleibt, ist hingegen *Bin* eine Reise in die Seele des Autors, der sein Erzähler-Ich mit seinem in seinen Gedanken lebenden steten Begleiter Bin eine phantasierte chinesische Ideal-Traumwelt durchwandeln lässt, mit dem Ziel, das ersehnte Peking zu erreichen, hier von Frisch als Symbolland gewählt, das für einen Ort jenseits aller gesellschaftlicher Konventionen steht. In diesem Ideal - Peking sind die Menschen, die der Erzähler trifft, mit den bürgerlichen Anforderungen, denen er selbst so kritisch entgegensteht und vor denen er zu flüchten versucht, gar nicht konfrontiert. Als eine solche Arbeit ist *Bin* eine sehr persönliche Auseinandersetzung mit dem Thema Sehnsucht und Erträumen in eine bessere Welt als Gegensatz zum „Ameisenleben im Abendland“²⁶ des Alltags, das einhergeht mit der „Reduktion des Einzelnen auf Produktivkraft“ einerseits und der Existenz als „Feierabendmensch“ andererseits²⁷, die das Erzähler-Ich als nicht lebbar beschreibt:

²⁴ In weiterer Folge als *Bin* abgekürzt

²⁵ Spycher, S. 132

²⁶ GW I, S. 640

²⁷ Schwenke, S. 67

Unsere Seele gleicht einem Schneeschaufler, sie schiebt einen immer wachsenden, immer größeren und mühsameren Haufen von ungestilltem Leben vor sich her, macht sich müde und alt, das Ergebnis besteht darin, daß man dagewesen ist, und dennoch setzen wir alles daran, daß wir möglichst lange nicht sterben.
GW I, S. 640

Diesem „Feierabendmenschen“, der die Ich-Figur in *Bin* zwar als Nachfolger von Max in *Was bin ich?* und Jürg Reinhart nun tatsächlich geworden ist, möchte Frisch trotzdem literarisch entgegenwirken, in dem er in *Bin* einen jungen Architekten als Protagonist auf dem Weg von der Arbeit nach Hause abdriften lässt. Hier ist die Ich-Figur wieder eindeutig erkennbar; auch Frisch ist in der Zeit der Entstehung der Erzählung als Architekt tätig. Er schickt ihn auf die Suche nach seinem „Wunsch – Peking“²⁸, wo er die Möglichkeit hat, im Gespräch mit seinem Bin – denn, wie schon der Anfangszene mit dem Kriegsmarschall verdeutlicht, ist Frisch überzeugt davon, jeder Mensch hätte „seinen eigenen Bin“ – all die Frustration über sein Leben unter permanentem Rollenzwang, über sein Heimatland, die Schweiz, seine brennende Sehnsucht nach Flucht und Ferne, und die Erinnerung an längst vergangene und nicht mehr erlebbare Lebenssituationen zu entladen, und damit eine vorläufige Lebensbilanz zu ziehen. Dafür wählt Frisch einen steten Wechsel der Erzählerposition. Das „pseudo – kollektive“²⁹ „Wir“, um die Reflexionen und ausgesprochenen Empfindungen für jeden einzelnen (Leser) gültig erscheinen zu lassen, dem Erzähler also die Rolle des durchschnittlichen Alltagsmenschen zu geben, der stellvertretend für alle steht, die diese Existenz als ähnlich einschränkend empfinden, löst das „Ich“ ab, das vor allem in den Gesprächen mit Bin auftaucht und als solches die Wirkung von intimster und persönlichster schriftlicher Aufzeichnung innehat. Gegen Ende der Erzählung greift Frisch die „Er“ - Position auf, die den Blick auf den Helden, dann Kilian genannt, objektivieren soll. Durch die ständigen Gedanken des Erzählers gerät die reell gelebte Wirklichkeit immer wieder mit der durchreisten Traumwelt durcheinander. Der ständige Wechsel an Perspektiven des Protagonisten und seiner Gedankenwelten, der Erzählung in einer subjektiv erfahrenen Zeit ist erster Vorbote für Frischs grundsätzliches dramaturgisches Gefüge seiner Theatertexte, deren narrative Strukturen stets durch ein Aufeinandertreffen verschiedener Zeit- und Raumebenen gekennzeichnet sind.

²⁸ Spycher, S. 139

²⁹ Spycher, S. 133

Die Figur Bin, Kilians imaginiertes Begleiter, taucht nur dann auf, wenn sich der Erzähler an ihn erinnert, wenn er bereit ist, die Reise zu sich selbst und seinen eigenen Sehnsüchten ein Stück weit fortzusetzen. Spycher nennt Bin „unser eigentliches, wirkliches Ich, dem wir uns eben „entfremdet“ haben“³⁰. Es ist Kilian nicht möglich, auf seiner Reise zu schreiben, doch er hat in Bin sein „fiktives Publikum, die Verkörperung jenes Wesens, „das man „liebes Tagebuch“ nennt“³¹, und so als „Doppelgänger des Erzählers“³² in Erscheinung tritt, der ihn begleitet und ihm so die Möglichkeit bietet, sich mitzuteilen.

Kilian kehrt in die Familie zurück, nachdem er feststellen muss, dass auch die von ihm so beneideten Menschen in seiner chinesischen Traumwelt keineswegs ohne Sehnsucht und ebenfalls nicht in vollkommenem Glück leben. Von seinem realen Leben mit seiner Frau, die sein Kind erwartet, kann er nur behaupten:

Wir sind in einer Weise glücklich, die uns kaum noch ein Recht läßt auf Sehnsucht; das ist das einzig Schwere...“ GW I, S. 631

Gerade die Sehnsucht nach Ferne, nach Flucht aus der gewohnten, alltäglichen und bisweilen starren Umwelt, die Kilian in seinen Träumen immer wieder nach Peking drängt, bezeichnet er dem jungen chinesischen Mädchen Maja, das er aus seiner chinesischen Märchenwelt mit zurück in seine Heimat nimmt, das ihn aber bald wieder verlässt, als „unser bestes“³³, was Frisch auch in Eintragungen ins erste Tagebuch immer wieder unterstreicht und seine männlichen Protagonisten in den Theaterstücken und in den Romanen fühlen lässt.

Die Erzählung, im selben Jahr verfasst, in dem Frisch sich erstmals auch an einem Theatertext versucht, ist mit diesem direkt verwandt. Auch in dem in Folge diskutierten *Santa Cruz* steht das Pendeln der Menschen zwischen Realität und erträumter Idealwelt im Mittelpunkt, und die Sehnsucht wird ab dieser Schaffensperiode immer mehr zu einem zentralen Thema für Frisch, was sich auch in den darauf folgenden Werken wieder und wieder verdeutlicht.

³⁰ ebd. S. 136

³¹ Stine, S. 100

³² ebd.

³³ GW I, S. 643

2.4. *Montauk*. Die autobiographische Erzählung im Hinblick auf die permanente Selbstdarstellung Frischs als Mann

Frisch, der stets sein Leben danach bewertet, was daran in welcher Weise beschreibbar wäre, verfällt trotz Mitteilung persönlichster Geschichten nie der Gefahr, „Peinlichkeit des Beichtens auf Papier“³⁴ zu produzieren, was sich mit der Veröffentlichung der Erzählung *Montauk* jedoch ändert. „Frisch hat Altersprobleme – jetzt auch das noch – und nicht die geringste Neigung zur Würde, *Montauk* zum Beispiel“³⁵, schreibt Freund und Kollege Peter Bichsel ironisch über die autobiographische Erzählung, in der der alternde Schriftsteller scheinbar gänzlich auf die Bemühung verzichtet, einer erneuten Ich-Figur eine fiktive Identität zu verpassen. Diesmal entscheidet er sich dafür, wie in *Montauk* zu lesen ist, ein Erzähler-Ich zu schaffen, „ohne Personagen zu erfinden; ohne Ereignisse, die exemplarischer sind als seine Wirklichkeit; ohne auszuweichen in Erfindungen.“³⁶, in „einfältiger Erzählerposition“³⁷, die die Lebenserfahrungen des alternden Mannes im Allgemeinen, vor allem aber im privaten Bereich ausschließlich subjektiv beschreibt. Frisch kehrt mit *Montauk* zurück zu seinem literarischen Beginn eines *Was bin ich?* – Textes, der weitgehend um eigene, tatsächlich gelebte Erfahrungen des Autors kreist, die er als solche scheinbar unverfälscht literarisch abhandelt. Das Resultat dieser schon früh aufgegriffenen literarischen Methode ist diesmal eine Sammlung intimer schriftlicher Erinnerungen und Bekenntnisse, deren Wahrheitsgehalt sich allerdings nur bedingt überprüfen lässt, wie Frisch selbst in der Erzählung andeutet, die er als aufrichtiges Buch bezeichnet, jedoch mit dem Beisatz: „und was verschweigt es und warum“³⁸.

Trotz der notwendigen Skepsis gegenüber der Annahme, die Erzählung sei als glaubhafte autobiographische Bilanz des Schriftstellers zu verstehen, lässt sie diejenigen unter den Frisch-Lesern, die schon eine Reihe seiner vor *Montauk* veröffentlichten Arbeiten als stark biographisch einschätzten, Recht behalten.

Ich möchte wissen, was ich, schreibend unter Kunstzwang, erfahre über mein Leben als Mann. GW VI, S. 633

³⁴ Hieber, S. 115

³⁵ Bichsel, S. 96

³⁶ GW VI, S. 719

³⁷ GW VI, S. 671

³⁸ GW VI, S. 747

Dies schreibt Frisch in *Montauk*, dessen Rahmenhandlung ein Wochenende skizziert, das Frisch mit einer jungen Frau namens Lynn verbringt, die als Angestellte des Verlagshauses arbeitet, das seine Bücher in den USA publiziert. Dabei kommt er, durch literarisches Abhandeln der Erinnerungen an die wichtigsten Frauenbeziehungen seines bisherigen Lebens, ausgelöst durch die Gegenwart der jungen Frau zur Erkenntnis: „Mein Laster: Male Chauvinism.“³⁹ Dieses Laster, das, wie Frisch in *Montauk* konstatiert, nur in seinen, auch eingehend literarisch beschriebenen langen Beziehungen wahrgenommen werden kann, findet sich in unterschiedlichsten Formulierungen in Form vieler Männerfiguren und ihrer Partnerschaften in seinem epischen und dramatischen Werk wieder. Die männliche Schuldfrage, in vielen Notizen in *Montauk*, als „Minenfeld von Andeutungen, die den Text unter anderem auch zu einem Nachlass machen für Projekte, die in stichwortartigen Entwürfen angerissen sind“⁴⁰ bezeichnet, bieten nachträglich autobiographischen Bezug zu den fiktiven Protagonisten und ihren weiblichen Partnern, die Frisch bis dahin bereits erfunden hat. Damit ist die Erzählung einerseits als „autobiographische Korrektur“⁴¹, andererseits aber „nicht nur das Dokument einer Rechenschaft“⁴², sondern auch als „Versuch einer kritischen Legitimierung des bisher Geschriebenen“⁴³ zu interpretieren, was, besonders im Hinblick auf die folgende Analyse der privaten Probleme der Männerfiguren Frischs, insbesondere die des Hannes Kürmann in *Biographie*, aber auch die des Roger in *Triptychon* Hilfestellung leisten kann.

Letzteres Stück, das als zentrales Thema den Tod behandelt, folgt wenige Jahre nach der Veröffentlichung von *Montauk*. Hinweise auf das sich bereits entwickelnde persönliche, altersbedingte Interesse Frischs an diesem neuen Thema („Es mehren sich die Toten als Freundeskreis“⁴⁴, retrospektive Aufarbeitung der gemeinsamen Vergangenheit mit der bereits verstorbenen Partnerin Ingeborg Bachmann) findet sich bereits in *Montauk*, wo der Autor notiert:

Es wird Zeit, nicht bloß an Tod zu denken, sondern davon zu reden. Weder feierlich noch witzig. GW VI, S. 750

³⁹ GW VI, S. 679

⁴⁰ Kieser, Land's End, S. 232

⁴¹ vom Hofe, S. 344

⁴² ebd. S. 343

⁴³ ebd.

⁴⁴ GW VI, S. 630

Montauk ist bei aller Distanz zum Verständnis der reinen Autobiographie, der Versuch zu einer literarischen Lebensbilanz. Die Erzählung gibt Einblick in Frischs vergangene und gegenwärtige Begegnungen und Beziehungen, Erinnerungen an frühere Lebensphasen, an die einmal versuchte bürgerliche Existenz mit Anstellung in einem Architektenbüro und Familienleben, die der Autor so intensiv auch mit fiktiven Figuren wie Jürg Reinhart, Kilian, dem Rittmeister in *Santa Cruz* oder dem Staatsanwalt in *Graf Öderland* erzählt hat, die sich abwechseln mit Reflexionen über den Schriftstellerberuf, wie Frisch ihn wahrnimmt.

Auch in *Montauk* findet sich, wie schon in *Bin*, welches als ähnlich persönliches Werk betrachtet werden muss, der stete Wechsel der Erzählerperspektive von „Er“ und „Ich“, der die Erzählung wie schon *Bin* einerseits als literarische Tagebucheintragung lesen, andererseits, wie alle anderen Werke Frischs, als fiktive Verarbeitung des immer unveränderten Themenkreises verstehen lässt und somit den Vergleich zu den Protagonisten sowohl in den Romanen als auch im dramatischen Werk Frischs zulässig macht.

3. Max Frisch und das Theater

Die Kernpunkte seiner Themen in den ersten, bereits besprochenen Romanen und Erzählungen hat Frisch zwar weitgehend formuliert, doch wird er erst in den frühen Vierziger Jahren die Möglichkeit aufgreifen, diese sie in dramatischer Form abzuhandeln. Diese Zeit verbringt Frisch als hauptberuflicher Architekt, und ist damit genau in dem von ihm im Frühwerk so intensiv diskutierten bürgerlichen Dasein gefangen. Die Motivation und Ermutigung, als Nebenbei - Schriftsteller auch Theaterstücke zu schreiben, findet Frisch durch den Kontakt zu Mitgliedern des Ensembles des Zürcher Schauspielhauses. Die an diesem Haus tätigen Theaterschaffenden kennzeichnet eine für die Zeit und Umstände einzigartige Arbeitsweise und Auffassung von Theater, dessen Aufgaben und Funktionen den jungen Schriftsteller als zukünftigen, erfolgreichen Hausdramatiker des Schauspielhauses nachhaltig formen und prägen.

3. 1. Das Zürcher Schauspielhaus

Das besagte Theater in Zürich ging, aufgrund der damaligen politischen Situation in den Nachbarländern der Schweiz, durch eine Phase einer neuen Selbstdefinierung, die es zu einem der wichtigsten Theater im deutschsprachigen Raum aufsteigen ließ.

Der jüdische Weinhändler Ferdinand Rieser investierte 1926 sein Privatvermögen, um das Zürcher Schauspielhaus umzubauen und als privater Theaterleiter gemeinsam mit seinem Bruder aus dem Haus am Pfauen (seiner Spielstätte am Pfauen wegen auch Pfauenbühne genannt) zu einer erfolgreichen und repräsentativen Bühne zu machen. Obwohl als Theaterdirektor seines eigenwilligen, autoritären Führungsstils wegen gefürchtet, erwies sich Rieser nach der Machtübernahme Hitlers in Deutschland als Retter in der Not für viele durch das Naziregime nicht geduldete beziehungsweise verfolgte Bühnenkünstler. In Nacht- und Nebelaktionen verhalfen er und sein Dramaturg Kurt Hirschfeld einer großen Zahl jüdischer und kommunistischer deutscher und österreichischer Schauspieler, Regisseure und Bühnenbildner zur Flucht über die Grenzen der Schweiz nach Zürich an sein Haus. Die meisten unter ihnen hielten die Emigration und ihre Zeit am Schauspielhaus für eine Übergangsphase.

Die Arbeitsbedingungen an diesem Theater waren kommerzieller Einschränkungen und Zwängen wegen hart – das Theater wurde nicht subventioniert - ,die Gagen äußerst niedrig und der Spielplan überladen, da es jede Woche eine Premiere gab, um das in beschränkter Zahl vorhandene Stammpublikum interessiert zu halten, doch hieß für die Mitglieder des Ensembles ein Engagement unter Rieser einerseits Überleben und andererseits die Möglichkeit, weiterhin zu arbeiten. Rolf Schneider zitiert die Beschreibung der Arbeitsbedingungen des Haus-Bühnenbildners Teo Otto, in dessen Dekorationen unter anderem auch die meisten Stücke der Hausautoren Frisch und Dürrenmatt, aber auch die Exilstücke Brechts uraufgeführt wurden:

Eine gesundheitspolizeilich verbotene Arbeitsstätte, eine Art Waschküche ohne Tageslicht, voller Dreck, mit Platz für einen halben Prospekt. Das war der Keller des Schauspielhauses. Was stand mir an Geld zur Verfügung? 200 bis 500 Franken pro Inszenierung. Zwischen dieser Spanne bewegten sich die Dekorationsausgaben. Was war an Material da? Ein paar alte Kulissen, einige alte Leinwände, ein paar Vorhänge, Farbe, Holz, Gewebe, viel Lumpen, viel Abfall. Aber es gab an diesem Theater erstklassige Mitarbeiter: Tischler, Maler und das technische Personal. Ihnen allen ist die Existenz des Schauspielhauses mit zu verdanken, da sie mit unwürdigen Arbeitsbedingungen fertig wurden.⁴⁵

Rieser bekannte sich zwar schon vor jener Zeit, als die deutschen und österreichischen Emigranten an sein Haus kamen, öffentlich zu seiner antifaschistischen Einstellung. Gleichzeitig verstand der Geschäftsmann jedoch, die politische Situation der deutschsprachigen Nachbarländer der Schweiz auch zu seinem wirtschaftlichen Vorteil zu

⁴⁵ Schneider, S. 204

nutzen, indem er die Elite der Theaterwelt sehr billig einkaufte. Damit ist es hauptsächlich seinem Geschäftssinn und Engagement zu verdanken, dass sich in den Jahren nach 1933 die Pfauenbühne zu einem eigenständigen, beachteten Theater entwickelte, das durch die politische Lage in der Schweiz zur einzigen freien deutschsprachigen Bühne avancierte. Entstanden ist es aus, wie Frisch es später in seiner *Rede zum Tod von Kurt Hirschfeld* rückblickend beschreibt, „Notwehr: also aus der Gefahr, nicht aus dem bloßen Ehrgeiz, der, wie groß er in jedem einzelnen auch sein mag, nie gereicht hätte.“⁴⁶

Aus der politischen Situation und als Hort für Hitlergegner der deutschsprachigen Länder des dritten Reichs entwickelte sich das Schauspielhaus auch als ein Zentrum für versteckte Tätigkeiten für die kommunistische Partei Deutschlands. Da Rieser nicht scheute, Stücke in den Spielplan aufzunehmen, die anderorts nicht mehr gespielt werden durften, wurde das Theater allmählich zur einzigen deutschsprachigen Bühne jener Jahre unter Hitler, die frei war von jeglicher faschistisch eingestellten politischen Einflussnahme. Er nahm zeitgenössische Stücke in den Spielplan; Werfel, Bruckner und Zuckmayer wurden ebenso gespielt wie die Klassiker von Shakespeare oder Lessing, wie auch sämtliche im Exil geschriebenen Stücke Brechts hier uraufgeführt wurden. Die Verbindung von Klassischem und Zeitgenössischem war die Basis der immer wieder neu aufgenommenen Diskussion um die Missstände der Zeit. Den Spielplan und Stil des Hauses sah man als die „Antwort auf die Theatralik und das falsche Pathos, das von jenseits des Rheins aus Nazideutschland herüberschallte“⁴⁷.

Den Auftrag um die Vielseitigkeit des Theaters beschrieb Hilty folgendermaßen:

„Im Zürcher Schauspielhaus könne der humane Geist der deutschen Dichtung gewissermaßen überwintern, war eine oft gehörte Kennzeichnung der Theaterarbeit am Pfauen. Die Weite des Horizontes, europaweit und weltweit, stand dem aber nicht nach. Man muß sich nur immer wieder gegenwärtig halten, wie viele Stücke aus „Feindstaaten“ des Nazireichs hier den Weg zu offenen Ohren fanden: Shaw und Lorca, Ustinov und O’Casey, Eliot und Giraudoux, Beckett, Cocteau, Sartre, Faulkner, Steinbeck, Wilder, Camus – man kann die Namen, die den Horizont der Weltliteratur vor der Jahrhundertmitte andeuten, wie an einer Perlenschnur aufreihen.“⁴⁸

Das Schauspielhaus war als Ort des leisen Widerstands gegen den Faschismus allmählich ein provokatives Emigrantentheater geworden, das, wie Frisch es später selbst formulierte „in

⁴⁶ GW V, S. 355

⁴⁷ Langhoff, S. 253

⁴⁸ Hilty, S. 43

einer Mausefalle spielend⁴⁹ die Werke der im Exil lebenden zeitgenössischen Autoren den Weg auf die Bühne ebnete, außerdem Ort des friedlichen Kampfes gegen den Faschismus, was dem Theater erhebliche Probleme mit den Schweizer Frontisten einbrachte, die es sich zum Ziel gemacht hatten, die Veranstaltungen am Haus zu boykottieren. Die allgemeine Stimmung in der Schweiz jener Jahre, in der sich als Folge der drohenden Gefahr des Faschismus ein durch die eidgenössische Idee der geistigen Landesverteidigung initiiertes Patriotismus breit gemacht hatte, war eindeutig gegen das Emigrantenensemble. Öffentliche politische Stellung durfte von Seiten der Mitglieder des Ensembles deshalb nicht bezogen werden.

Rieser setzte sich 1938 nach Amerika ab, da er sich durch seine in Nazideutschland bekannte antifaschistische Theaterpolitik in Gefahr begeben hatte und sich durch einen möglichen Einmarsch der Nazis in die Schweiz bedroht wusste. Unter Provokateur Rieser wohl eher politischer antifaschistischer Kampf, entwickelte sich das Haus unter seinem Nachfolger Wälterlin ab 1938 zu einem „Theater der Sammlung aller demokratischen Kräfte gegen die erlebte Bedrohung“, welches, im Gegensatz zur Ära Rieser das Publikum in ihrer Auffassung der politischen Botschaften „nicht mehr spalten, sondern zusammenführen sollte“⁵⁰, als ein „Theater der Sammlung aller demokratischen Kräfte gegen die erlebte Bedrohung“⁵¹.

Unter der Leitung des neuen Direktors Wälterlin, mit Kurt Hirschfeld als Chef dramaturg an seiner Seite, wurde mit Hilfe des Buchhändlers Emil Oprecht, dessen Verlag die Werke vieler Exilautoren publizierte, und der Stadt Zürich die Neue Schauspiel AG gegründet. Die neuen Subventionen, die es davor für das von Rieser geführte Privattheater nicht gab, kamen jetzt vor allem den am Haus Beschäftigten zugute. Die Anzahl der Premieren wurde reduziert, indem sie nur mehr zweiwöchentlich stattfanden, was zu einer Erleichterung der Arbeitsbedingungen führte, die Gagen konnten erhöht werden.

Werktreue und die Verbindung zwischen klassischen Stoffen und zeitgenössischer Dramatik im Spielplan wurden am Schauspielhaus als oberste Prinzipien erachtet, da es dem Ensemble als wichtigste Aufgabe erschien, in erster Linie die politischen und moralischen zeitbezogenen Aussagen klar aufzuzeigen, die die Stücke primär verkünden wollten. Dadurch wurde eine realistische, prunklose Theaterkunst entwickelt, die den Zugang zur aktuellen Situation erkennbar machen sollte. Der Spielpathos, wie im Hitlerdeutschland auf den Bühnen zelebriert, wurde von den Emigranten in Zürich gänzlich abgelehnt. Am Schauspielhaus ging es dem Ensemble ausschließlich um die

⁴⁹ GW V, S. 357

⁵⁰ Naef, S. 33

⁵¹ ebd.

eindeutige Darstellung des Menschen in der politischen Lage jener Zeit, seiner daraus resultierenden Freiheitsberaubung und seiner durch den Faschismus drohenden Vernichtung.

Hans-Rudolf Hilty erinnert sich an die erste erlebte Aufführung am Schauspielhaus, „Götz von Berlichingen“ im Herbst 1938 mit Heinrich Gretler in der Titelrolle:

„Doch für mich, den damals knapp Dreizehnjährigen, hieß die große Entdeckung: Klassiker können ohne Rhetorik und Kothurn gespielt werden, ohne Deklamation, in eindringlich-direkt ans Publikum gerichteter Sprache. Das Ensemble hat sich damit bewusst gegen die Art, wie damals in Nazi-Deutschland Theater gemacht wurde, abgehoben.“⁵²

Konfrontation mit dem Zeitgeschehen außerhalb der Schweiz, wie es das Ensemble am Schauspielhaus mit dem international ausgerichteten Spielplan betrieb, gab es in der Schweizer Dichtung der dreißiger Jahre bis zum Zweiten Weltkrieg überhaupt nicht. Die politischen und stilistischen Impulse des Emigrantentheaters wurden von den Schweizer Schriftstellern nicht aufgegriffen. „Die dramatischen Werke der deutschsprachigen Autoren bis in die frühen Dreißiger Jahre erweisen sich gänzlich bloß als „Anhängsel des deutschen Theaters, Provinz im eigentlichen Sinne.“⁵³ Die Schweizer Dramatiker flüchteten sich vor einer literarischen Konfrontation mit dem Zeitgeschehen in patriotische Gesinnung und damit in die ausschließliche Verarbeitung historischer und romantischer Stoffe, wie sie der allgemeinen Stimmung in der Schweiz der geistigen Landesverteidigung entsprechen sollte. Dabei galt ihnen als Hauptthema lediglich die Auseinandersetzung mit der Schweizer Geschichte. Statt der Verarbeitung aktueller Probleme entstand in jenen Jahren eine so genannte „Gesinnungsdramatik im historischen Gewand.“⁵⁴, einhergehend mit dem Stil einer „Theatralik der Gefühle durch Übertreibung des psychologischen Vorgangs.“⁵⁵

Die Anzahl der in dieser Zeit geschriebenen Stücke ist zwar enorm, jedoch haben die wenigsten überlebt und an Bedeutung gewonnen. Lediglich Cäsar von Arxens Stücke sind in diesem Zusammenhang erwähnenswert. Dieser musste sich jedoch nach den erfolgreichen Uraufführungen der ersten Stücke Frischs und Dürrenmatts wohl eingestehen, wie wenig zeitbezogen und kritisch sein eigenes Werk im Vergleich dazu stand.

⁵² Hilty, S. 36

⁵³ Naef, S. 27

⁵⁴ Naef, S. 143

⁵⁵ ebd. S. 155

Frisch ist in der Zeit vor Riesers Abgang 1938 noch durchaus kritisch dem Spielplankonzept der Emigranten gegenüber eingestellt. Wie dem Text *Ist Kultur eine Privatsache?* zu entnehmen ist, pflegt er bis in die frühen Vierziger Jahre keinerlei direkten Kontakt zu dem Ensemble des Schauspielhauses. Frisch verfasst den Text in einer Zeit, als das Schauspielhaus vorübergehend keine Leitung hat und der Autor auf die Gefahr aufmerksam machen will, durch einen eventuellen Verkauf die Pfauenbühne zu einer faschistischen Propagandainstitution zu machen. Trotzdem kritisiert Frisch zu diesem Zeitpunkt auch noch scharf die international ausgerichtete Auswahl der Stücke wie sie das Schauspielhaus praktiziert. Er verurteilt eindringlich die ausbleibende Pflege schweizerischer Dramatik. Erst der persönlichen Aufmunterung des Dramaturgen Kurt Hirschfeld, der Frischs schriftstellerisches Potenzial nach der Veröffentlichung seines Romans *Die Schwierigen* erkannte, ist es zu verdanken, dass Frisch sich dem Ensemble annähert und durch den Kontakt angeregt sein erstes Theaterstück *Santa Cruz* verfasst. Damit feiert er seinen ersten Erfolg und avanciert als Hausautor des Zürcher Theaters nach und nach zu einem weltberühmten Dramatiker. Die Weltoffenheit der Exilbühne am Pfauen muss als wichtiger Einfluss für die Arbeit sowohl von Frisch als auch von Dürrenmatt gesehen werden, die beide in engster Zusammenarbeit mit den Emigranten mit ihrer einzigartigen Auffassung von Theater und dessen notwendigen Aufgaben einen Stil erarbeitet haben, der zu einer internationalen Akklamation der Schweizer Dramatik führte. Der Phase der Zusammenarbeit mit dem Ensemble, das durch Nazideutschland zusammengefunden und einen neuen Stil kreiert hatte, folgt nach Kriegsende, wie schon in Einträgen im ersten Tagebuch ab 1946 nachzulesen ist, eine immerwährende Auseinandersetzung des Dramatikers Frisch mit Aufgabe, Sinn und Stil des Theaters, die ihn in späteren Jahren sogar zu einer Entwicklung eines eigenen Dramaturgiekonzepts drängt.

3.2. Die dramaturgische Entwicklung

Was sich, wie bereits beschrieben, an fundamentalem Gedankengut schon im frühen Prosawerk findet, wird der Autor dementsprechend auch dramatisch zu seinen zentralen Themen machen. Frischs Auffassung von Theater geht davon aus - wie sich im Tagebuch nachlesen lässt -, dass es aus einer Kombination von direkter Wahrnehmung des Bühnengeschehen und einem großen Anteil der Imagination, die durch das gesprochene Wort evoziert wird, besteht. Dieses Zusammenspiel macht für ihn „das Entschwundene und das

Vorhandene, das Einst und das Jetzt“⁵⁶ erlebbar und erfahrbar. Das Zentrum in Frischs dramatischem Schaffen beruht auf der Existenz zweier oder mehrerer gegenübergestellter Zeitebenen, die sich in ihrer Rolle gleichbedeutend in der ausschließlich subjektiven Erfahrung der menschlichen Psyche befinden, deren bewusste Darstellung auf der Bühne durch die Einbeziehung imaginierten Situationen grenzenlose Möglichkeiten entfaltet.

Will man die dramaturgischen Arbeiten Frischs unter einem Gesichtspunkt zusammenfassend beschreiben, so können sie auf folgende einfache Formel reduziert werden: der Glaube daran, die Welt und der menschliche Lebenslauf könnten immer auch anders verlaufen.

Die meisten Stücke Frischs sind deshalb, begründet auf seiner Vorstellung von Theater, also Montagen aus verschiedenen Handlungsebenen, in denen er gewesene und gegenwärtige, sowohl faktische als auch emotionale Situationen einer menschlichen Biographie als gleichbedeutende Bestandteile derselben ständig durcheinander laufen und sich gegenseitig beeinflussen lässt. Ein immer wiederkehrendes dramaturgisches Motiv in Frischs dramatischem Werk ist das Prinzip der Wiederholung; seine Stücke verfolgen keinen linearen Handlungsverlauf, sondern sind gekennzeichnet von imaginierten oder durchgespielten Situationen, die als Erlebnismuster zurück erinnert, ersehnt, traumartig wiederbelebt oder als Spiel immer wieder durchprobiert werden und damit der Wirklichkeit des subjektiv Erlebten die wichtigere Rolle einräumen.

Dass Frisch die strikte Trennung zwischen real erlebbarer Welt und imaginierten Spielwelt als Grundmotiv des antiillusionistischen Theaters, von dessen alleiniger Wirkungskraft und Aufgabe er überzeugt ist, stets hervorheben will, zeigt sich schon in einer Eintragung im ersten Tagebuch, wo es heißt:

Die einzige Glaubwürdigkeit, die im Theater möglich ist und überhaupt in der Kunst, ergibt sich nie und Nimmer aus einer lebensähnlichen Erscheinung. GW II, S. 335f.

Dies bedeutet, Frisch sieht das Theater-Spiel als bewusst als solches dargestellte Bühnengeschehen, als eine Folge und Reaktion auf die grundsätzliche Unabbildbarkeit der realen Welt und der menschlichen Erfahrungen. Daraus zieht der Autor Konsequenzen dramaturgischer Art, die dazu führen, dass er Theater dazu benutzt, um der realen Wirklichkeit etwas entgegenzustellen, das „das *Theater* als Theater entlarvt, um die *Welt* als Theater zu entlarven.“⁵⁷

⁵⁶ GW II, S. 571

⁵⁷ Kaiser, S. 115

Was Frisch damit bezwecken will, ist die Destruktion der Illusion, auf der Bühne finde ein reales Geschehen statt. „Nichts widersinniger als Imitation von Realität, nichts überflüssiger; Realität gibt's genug.“⁵⁸, schreibt Frisch in einem Brief an Walter Höllerer in den sechziger Jahren. Dieser dramaturgische Anspruch zieht sich von den frühen dramatischen Anfängen weg durch sein gesamtes Bühnenwerk. Alle Stücke Frischs evozieren das Bewusstsein, es handle sich ausschließlich um ein bewusst als solches erfahrbares Bühnen – Spiel. Um die Realitätsillusion zu brechen, setzt er vor allem auf den Verzicht eines kausalen Zusammenhangs zwischen Raum und Zeit. Die dargestellte Realität und Chronologie des Geschehens ist nur die von den handelnden Personen im Stück direkt subjektiv gefühlte Wahrnehmung. Dabei geht es Frisch um die Vorführung rein seelischer Vorgänge, also einer Darstellungsebene, die als „innere Realität“⁵⁹ bezeichnet wird, definiert durch ein „Zusammen und Zugleich von Erinnerung und Gegenwart im Bewusstsein des Menschen“⁶⁰.

Damit bezweckt Frisch, das jedem widerfahrende Alltägliche, das Unsichtbare bzw. nicht Beachtete durch ein Theater hervorzuheben, das den einzelnen Menschen und seine direkte Erfahrungsweise aus dem Leben herausgreift und auf der Bühne positioniert.

Dabei steht der – mit der Ausnahme der Figur der Agnes Anders in *Als der Krieg zu Ende war* – wie auch im Prosawerk fast immer männliche Protagonist im Zentrum, der, sich einerseits reduziert auf ein Ich im Prozess der Selbsterkenntnis und -annahme befindet, andererseits als dramatische Gestalt stellvertretend für alle individuellen Probleme auftritt, die sich in jeder Geschichte des Einzelnen in Bezug auf gesellschaftliche und private Richtlinien und Erwartungen ergeben. Er fungiert als Held im Theater wie auch im Roman als Ich-Figur Frischs. „Mittelpunkt-Personage“⁶¹ nennt Frisch das in Hinblick auf die Figur des Hannes Kürmann in *Biographie*, und stellt in all seinen Bühnenwerken „das Individuum als Protagonist“⁶² dar. Die gesamte jeweilige Handlung passiert in direktem Bezug auf den männlichen Helden.

Frisch erteilt dem illusionistischen Theater noch in den sechziger Jahren, also zwanzig Jahre nach den im ersten Tagebuch nachzulesenden frühen Eintragungen über sein Verständnis von Theater und dramaturgischen Grundschemas, nochmals eine harsche Absage, die darauf hinweist, das er auch hier noch, nach Erproben unterschiedlichster dramaturgischer Konzeptionen,

⁵⁸ Frisch, Dramaturgisches. S. 17

⁵⁹ Petersen, S. 28

⁶⁰ ebd. S. 29

⁶¹ Frisch, Dramaturgisches. S. 30

⁶² ebd.

seiner früh entwickelten Grundauffassung treu bleibt und davon ausgehend seine Überlegungen weiterentwickelt. In *Illusion zweiten Grades* schreibt Frisch:

Die einzige Realität, die auf der Bühne stattfindet, ist, daß auf der Bühne gespielt wird. Jede Schauspielerei, die darüber hinwegzutäuschen sich bemüht, wird kindisch. GW V, S. 476

3.2.1. Das erste Drama *Santa Cruz*. Das Spiel zwischen Realität und Traumwelt

Die Themen, die Frisch in *Bin* bereits im Kern beginnt auszuformulieren, finden in *Santa Cruz*, seinem dramatischen Erstlingswerk – 1944 niedergeschrieben, jedoch erst nach dem im darauf folgenden Jahr geschriebenen Stück *Nun singen sie wieder* am Schauspielhaus Zürich im März 1946 uraufgeführt, da Frisch die Kriegsthematik letzteren Werkes für aktueller hielt – den Weg auf die Bühne. Das Grundgewebe in *Santa Cruz* beruht wie in *Bin* auf der Koexistenz von Realität und Traumleben, die „die Einheit des seelischen Geschehens über diejenige des äußerlich manifestierten“⁶³ setzt. Was *Santa Cruz* zugrunde liegt, ist die Beschreibung von Träumen als Darstellungsmittel individueller Charakterzüge und der innersten Emotionalität der handelnden Figuren, dessen narrative Wichtigkeit Frisch im Gespräch mit Werner Koch beschreibt:

Träume sind die entscheidende andere Hälfte unserer Existenz. Ein Leben dargestellt nur in den Taten oder Untaten einer Person, gibt dieses Leben nicht her. Die ganze Traumseite gehört ebenso real dazu wie die Tat.⁶⁴

Der Traum als fundamentaler Teil der menschlichen Seele, als zentrales Darstellungsmittel von Figuren und als Erläuterung ihrer Handlungen, der, eingebunden als neben dem tatsächlichen Geschehen gleichbedeutende dramaturgische Funktion der zeitlichen und räumlichen Ebene, wiederholt in die Realität sickert und diese als Folge auch stark beeinflusst, ist schon für die Charakterstudie der Erzählerfigur Kilian zentrales Thema in *Bin*, wo geschrieben steht:

Wenn wir nicht wissen, wie die Dinge des Lebens zusammenhängen, so sagen wir immer: zuerst, dann, später. Der Ort im Kalender! Ein anderes wäre natürlich der Ort in unserem Herzen, und dort können Dinge, die Jahrtausende auseinanderliegen, zusammengehören, sich gar am nächsten sein, während vielleicht ein Gestern und Heute, ja sogar die Ereignisse eines gleichen Atemzugs einander nie begegnen. GW I, S. 617

⁶³ Brock-Sulzer, Schweizer Monatshefte 26 o.S.

⁶⁴ Koch, S. 116

Santa Cruz entspricht dabei den ersten dramaturgischen Überlegungen, die Frisch in dem einige Jahre zuvor geschriebenen Text *Theater ohne Illusion* formuliert. Darin definiert er die Kunst, die versucht, der Natur gleich zu kommen, als nicht ernstzunehmend, als unglaubwürdig. Diese Überlegung überträgt er auch auf das Theater. Hier tritt Frisch vehement für ein Theater als „Spiel, das sich selber als Spiel bewußt bleibt“⁶⁵ ein. Die Hauptaufgabe des antiillusionistischen Theaters sieht Frisch darin, dass „wir die Dinge, die wir da sehen und hören, nicht mit dem natürlichen Leben verwechseln.“⁶⁶ Um dies zu gewährleisten und um sicherzustellen, dass der Zuschauer die dargestellte Wirklichkeit in Form des erlebten Geschehens sieht, greift Frisch zu einem dramaturgischem Spiel mit der natürlichen Zeit, „wie es im Leben nicht möglich ist“⁶⁷. Diese Erkenntnis liegt der Struktur zugrunde, die nun in *Santa Cruz* ihre dramatische Darstellung findet, wo die von den Figuren erlebten Geschehnisse zwar de facto nicht verwoben sind, sich jedoch im Seelenleben und der Erinnerung der handelnden Personen gegenseitig beeinflussen und von gleichem narrativen Stellwert sind, obwohl sie sich an zwei entgegengesetzten Polen der Erde, nämlich einerseits in einem Land mit einem harten, langen Winter und andererseits an einem Ort, wo Wärme und Fruchtbarkeit endlos scheinen, abspielen. Das dramaturgische Gefüge von *Santa Cruz* ist durch die Parallelpositionierung von Situationen gekennzeichnet, die sich eigentlich zwar in einem zeitlichen Nacheinander, hier jedoch trotz großer räumlicher Distanz in Gleichzeitigkeit befinden. „Die Zeit wird nicht erzählt, sie lebt auf“⁶⁸. Dabei spielt sich die Handlung neben den realen Geschehnissen auch in der Imagination der handelnden Figuren, also auch „im Wandeln auf rein menschlicher, zeitloser Ebene“⁶⁹ ab. Mit der Darstellung dieser beiden Erzählebenen entspricht das Stück bereits genau Frischs späterem Postulat des antiillusionistischen Theaters. Seine Absicht ist hier die Bühnendarstellung der subjektiv empfundenen Lebenszeit des einzelnen Menschen, die Abfolge verschiedener Lebensstadien, wie sie sich im menschlichen Bewusstsein abspielt, „also nicht Chronik, sondern Synchronik. Oder fürs Auge gesprochen: Transparenz aller Gegenwart, die immer wieder vor einer Landschaft der Erinnerung spielt“⁷⁰, wie Frisch im Programmheft anlässlich der Uraufführung am Schauspielhaus notiert. Die im Stück gespielten Träume und Wunschvorstellungen der Figuren, welche hier bewusst als fiktive, nicht zeitgenössische Charaktere angelegt sind, um den Spieleindruck zusätzlich zu verstärken, decken dem Zuschauer die tatsächlich menschlichen

⁶⁵ GW II, S. 334

⁶⁶ ebd.

⁶⁷ ebd.

⁶⁸ NZZ, 9.3.1946, o.S.

⁶⁹ N.H., Schweizer Bücherzeitung Nr. 4, April 1946, o.S.

⁷⁰ GW II, S. 76

Empfindungen auf. Genau darin besteht Frischs dramaturgisches Hauptanliegen. Dass das Spiel *Santa Cruz* auch tatsächlich als Spiel erfasst wird, stellt Frisch schon sicher, indem er eingangs schreibt, das Stück spiele in „sieben Tagen und siebzehn Jahren“. ⁷¹ Damit wird schon zu Beginn klar, dass in *Santa Cruz* alles Messbare des wirklichen Lebens außer Kraft tritt. Frisch durchbricht bewusst die natürliche Zeitabfolge, um sein Spiel deutlich von der Welt und den realen Geschehnissen abzugrenzen. Die für den Zuschauer bewusste Darstellung der Spielebene soll diesem dabei helfen, die Welt zu verstehen und die dabei gewonnenen Erkenntnisse auf das eigene Erleben zu übertragen.

Das Grundthema des von Frisch als Romanze unterbetitelte Stück ist das recht einfache und nicht innovative Motiv von der Frau, die zwischen zwei Männern hin und her gerissen wird. Die Männer, zwischen denen sich die Protagonistin hier emotional nicht entscheiden kann, könnten an Charakter und Lebenshaltung unterschiedlicher nicht sein und werden durch die oben genannten, entgegen gesetzten Welten symbolisiert. Ort der Handlung ist einerseits ein Schloss in einem verschneiten Städtchen, das Elvira mit ihrem Ehemann, einem Rittmeister und deren siebzehnjährigen Tochter Viola bewohnt. Die dortigen Geschehnisse und Situationsbeschreibungen von den Mitgliedern dieser Familie und deren Dienerschaft spielen sich zeitlich gesehen innerhalb einer Woche ab, nämlich von dem Zeitpunkt an, als der Vagant Pelegrin dem Ehepaar einen Besuch abstattet und die verbleibende Zeit bis zu seinem Tod auf dem Schloss verweilt. Die eigentliche Handlung spielt sich innerhalb einer Nacht ab, nämlich der letzten, die Pelegrin zu leben hat. Ausgelöst durch seine Anwesenheit werden in beiden Eheleuten Erinnerungen wach, die inzwischen siebzehn Jahre zurückliegen und sich – in Elviras offenbar schon jahrelang wiederkehrendem Traum - auf dem ehemaligen Schiff Pelegrins und – in der Rückblende der Erinnerung des Rittmeisters - im Hafen der Insel Santa Cruz abspielen. Die Information um den zeitlichen Rahmen dieser einen Woche um die Handlung im Schloss lässt sich dem Vorspiel entnehmen, das in einer Pinte im Dorf spielt, in welcher der aus der Ferne in das verschneite Städtchen gereiste Vagant mit dem behandelnden Doktor seine angebliche Genesung feiert. Pelegrin bricht zum Schloss auf, um Elvira wieder zu sehen, die er vor siebzehn Jahren entführte, mit ihr ein Verhältnis einging, sie schwängerte und daraufhin verließ, um von Santa Cruz aus nach Hawaii weiterzusegeln. Der Besuch des Vaganten lässt die Eheleute, mit ihren bis dato voreinander verborgenen und vor sich selbst verleugneten Sehnsüchten konfrontiert, auf eine neue, ehrlichere Art zueinander finden.

⁷¹ ebd., S. 6

Als Bindeglied zwischen der realen Welt des familiären Lebens auf dem Schloss und der von den Eheleuten imaginierten Welt fungiert die Gestalt des Geschichtenerzählers und Poeten Pedro, der nur in der Traumwelt Elviras im zweiten Akt und der Erinnerung des Rittmeisters an den Hafen von Santa Cruz im vierten Akt auftaucht. Dort ist er zwar Teil des Geschehens und tritt mit den handelnden Personen in Dialog, ist sich jedoch als solcher der Tatsache bewusst, dass die gespielte Handlung nur in Gedanken an das siebzehn Jahre lang Vergangene in den Köpfen der Eheleute existiert. Darüber hinaus weiß er gleichzeitig Bescheid über die Geschehnisse im Familienleben auf dem Schloss, die in der Realwelt passieren. Als Figur eines Wahrsagers angelegt, erzählt und beschreibt er den Matrosen auf dem von Elvira erträumten Schiff Pelegrins im zweiten Akt die Szenen, die im ersten Akt in der tatsächlich erlebten Welt der Eheleute geschehen sind und macht sie gleichzeitig auch darauf aufmerksam, dass sie alle nur mehr Teil einer wiederholt erinnerten Welt „hinter der Stirne“⁷² der schlafenden Elvira sind, die sich darin in die Vergangenheit und die erste Liebesnacht mit Pelegrin zurückversetzt.

Im vierten Akt, der wieder in der imaginierten Welt, diesmal die Entscheidung des Rittmeisters in Santa Cruz nochmals durchspielt, ist er wieder als Person zugegen. Nachdem er eingangs den Hafen so beschreibt, wie sich der Rittmeister daran erinnert, erzählt und kommentiert er die Zukunftslosigkeit der Liebe zwischen Elvira und Pelegrin, der unterdessen beschließt, ohne sie weiterzusegeln. Pedro tritt dem sich am Hafen befindenden Rittmeister entgegen und erläutert ihm die persönlichen Gründe für dessen wiederholte Entscheidung für die Ehe und gegen die Fahrt nach Hawaii. Dabei entlarvt er am Ende der Szene das Spiel als Spiel, indem er, nachdem er an die Rampe tritt und die Vorkommnisse des nächsten Akts erzählend vorwegnimmt und den Akt schließt mit den ans Publikum gerichteten Worten: „Wir spielen noch das letzte Bild, heute, siebzehn Jahre später. Es ist, auch dieses wissen wir, die letzte Nacht, die Pelegrin zu leben hat.“⁷³

Pedro, der „hinter die Stirne“ sowohl Elviras als auch des Rittmeisters blicken kann, tritt als Kenner der innersten Gefühle und Sehnsüchte von Elvira und dem Rittmeister auf, er analysiert ihre Aktionen und die sich daraus resultierenden weiteren Situationen. Am imaginierten Hafen von Santa Cruz tritt er an den Rittmeister heran und beschreibt ihm die Gründe, warum er gedanklich noch einmal die Entscheidung gegen das Abenteuer und für Elvira trifft. Einerseits übernimmt Pedro die Funktion des erklärenden Überleitenden von Gefühls- zu Realwelt, indem er den Zusammenhang zwischen diesen beiden dramatischen

⁷² GW II, S. 39

⁷³ GW II, S. 60

Parallelebenen herstellt, andererseits fungiert er auch als die Personifikation des Gewissens der beiden Eheleute, und wird deshalb auch als direkter Vorgänger des Registrators in *Biographie* gesehen. Dieser ist, ähnlich Pedro, als das objektivierende, rationale Unterbewusstsein angelegt, erhält aber in *Biographie* eine wesentlich stärkere Positionierung als dramatische Figur, da er das Geschehen im Stück direkt beeinflusst.

Mit der Figur des Pedro widerspricht Frisch den dramaturgischen Gedanken, die er einige Jahre später im *Tagebuch* formuliert. Hier diskutiert er die Funktion eines Rahmens, der das Dargestellte in der Kunst im Allgemeinen aus dem Alltag herauslöst, es „außerhalb der Zeit“⁷⁴ stellt. Der Rahmen sagt laut Frisch: „Schau hier; hier findest du, was anzusehen sich lohnt, was außerhalb der Zufälle und Vergängnisse steht; hier findest du den Sinn.“⁷⁵ Auch die Theaterbühne fungiert für Frisch als solch ein Rahmen. Die Bühne hebt das Alltägliche auf die Ebene des Einzigartigen; er erläutert dies am Beispiel einer Schauspielerin und eines Bühnenarbeiters, die sich vor einer Probe auf der Bühne bei Arbeitslicht bewegen und dort plötzlich, weil sie sich auf einer Bühne befinden, in ihrer Einzigartigkeit wahrgenommen werden. Dabei sieht Frisch die Rampe als den wichtigsten Teil des Bühnenrahmens. Da der Bühnenrahmen die Trennung zwischen Wirklichkeit und Spiel verstärkt, wie schon in *Theater ohne Illusion* postuliert, führt Frisch hier das Überspielen der Rampe, wie er es die Figur des Pedro schon in seinem ersten Stück anwenden lässt, als unzulässiges dramaturgisches Mittel an. „Jede Gebärde, welche die Rampe überspielt, verliert an Magie“⁷⁶, ist hier Frischs Ansatz. Den Verfremdungseffekt, der mit dem Überspielen der Rampe erzielt werden soll, um das Spiel als solches darzustellen, wendet schon Brecht an. Auch Frisch, von Brechts Theaterarbeit stark beeinflusst, macht davon, um dem Imitiertheater zu entgehen, Gebrauch. Im *Tagebuch* akzeptiert Frisch dies „als Ausnahme, nicht als Grundsatz“⁷⁷. Jedoch, betrachtet man die Stücke Frischs von den Anfängen bis hin zu den späten Werken, muss festgestellt werden, dass er gerade auf dieses dramaturgische Mittel, gegen das er sich im *Tagebuch* so vehement ausspricht, immer wieder zurückgreifen wird. Jedoch wird er später in einem Brief an Walter Höllerer gestehen, er habe seine Arbeit „nie durch Theorie programmieren können“⁷⁸, seine „Theorie allenfalls als Versuch einer Rechenschaft hinterher, aber nicht als Postulat“⁷⁹ gebrauchen können.

⁷⁴ GW II, S. 399

⁷⁵ ebd.

⁷⁶ GW II, S. 403

⁷⁷ ebd.

⁷⁸ Dramaturgisches, S. 21

⁷⁹ ebd.

Jedenfalls schafft der Autor mit seinem ersten Stück, wie Spycher positiv urteilt, „eine bejahende Einsicht in die problematische Mehrschichtigkeit der menschlichen Seele.“⁸⁰, und eine Geschichte der Erkenntnis, dass man nur ein einziges, nämlich das einmal erwählte Leben führen kann und Wege finden muss, sich damit zufrieden geben zu können. Das erwünschte Alternativleben lässt sich nur in Traum und Sehnsuchtsvorstellungen, eben nur gedanklich durchspielen, wie Frisch es in jener Phase ja literarisch selbst immer wieder versucht. Frisch erläuterte die narrative Struktur des Stücks später, in der Zeit der Proben zu *Die Chinesische Mauer*, in einem Brief an eine Schauspielerin folgendermaßen:

Dabei war die Geschichte so einfach, nichts anderes als die Erfahrung, die jedermann macht: daß wir ein Wunschleben haben, das uns begleitet, ein Angstleben, und dass eben dieses Leben, das wir nur ersehnen und erfürchten, aber nicht äußerlich leben, unser täglicher Gegenspieler ist. Wir nannten ihn Pelegrin, eine Gestalt, die in dem Sinne wirklich ist, als sie unsere täglichen Entschlüsse bestimmt, ob wir es wissen oder nicht, und Wirkung hat auf unser sogenannt wirkliches Leben. GW II, S. 217

Die Darstellung der „inneren Realität“ mit Hilfe von Gleichstellung der Traumebene mit dem tatsächlichen Geschehen, die Frisch hier anwendet, um dem Imitiertheater zu entkommen, um das bewusste Spiel auf der Bühne in den Vordergrund zu rücken, wird sich in seinen weiteren Stücken fortsetzen, da er dem Konzept des antiillusionistischen Theaters treu bleiben wird. Die Parallelpositionierung verschiedener Welten und Ebenen findet sich in sämtlichen seiner dramatischen Werke, reicht von Frischs nächstem Stück *Nun singen sie wieder* über Versuche mit der Brecht'schen Dramaturgie bis hin zu *Biographie*, wo das Bühnenspiel eindeutig als solches zu erkennen ist, und *Triptychon*, wo Frisch wieder, wie schon in *Santa Cruz* und *Nun singen sie wieder* einen Gegensatz zwischen zwei Welten, im Fall von *Triptychon* zwischen Diesseits und Jenseits als dramaturgisches Konzept anwendet.

3.2.2. Vom Traumspiel zum Parabelstück

Die strikte Trennung von Spiel und Realität gemäß seiner Auffassung von Theater, wie Frisch sie in *Theater ohne Illusion* und in den theaterkritischen Einträgen im *Tagebuch* bereits ausformuliert hat, und er sie in *Santa Cruz* durch Einbeziehung der Traum- und

⁸⁰ Spycher, S. 143

Erinnerungsebene in die eigentliche Handlung als wesentliches Merkmal des Spielbegriffs vollzogen hat, findet sich in unterschiedlicher Form in allen seinen weiteren Stücken.

Frischs sämtlichen dramatischen Arbeiten ist die Darstellung einer Welt gemeinsam, die, wie schon erwähnt, als solche nicht existiert, also nicht als Abbild und Imitation der Welt als solche, sondern ausschließlich als Bühnenspiel zu verstehen sein muss. Dabei greift Frisch zu einem in allen Stücken in abgewandelter Form zu findenden Mittel; einer, wie Petersen zusammenfasst „Dramaturgie der Grenzüberschreitung“⁸¹.

Unmittelbar auf *Santa Cruz* folgt das von Frisch als „Versuch eines Requiems“ bezeichnete und unterbetitelte, erste aufgeführte Stück *Nun singen sie wieder*, das die zeitbezogene Kriegsthematik aufgreift und sich mit dem Thema von Schuld und Mord auseinandersetzt. Frisch führt hier bereits die Endszene von *Santa Cruz* ein Stück weiter, die von einem dramatischen Aufeinandertreffen der gegensätzlichen Raumebenen von Diesseits und Jenseits gekennzeichnet ist. Bereits in *Santa Cruz* taucht am Ende des fünften Aktes die Darstellung einer Welt auf, die als eine Vermischung der tatsächlichen Geschehnisse und der jenseitigen Ebene zu sehen ist. Mit dem Tod Pelegrins auf dem Schloss des Rittmeisters und Elviras treten jene Figuren auf, die in Pelegrins Leben in der Vergangenheit - die Begleiter seiner Abenteuer, die Krankenschwester - und in seiner Zukunft - seine leibliche Tochter Viola als Zeichen seiner Unsterblichkeit, eine tragende Rolle gespielt haben. Auch die nächsten Stücke weisen die Darstellung einer Welt auf, die als solche nur auf der Bühne existieren kann und damit eine Scheinwelt bedeutet, deren Kontinuum von Raum und Zeit stets durchbrochen ist.

Auch in *Nun singen sie wieder* setzt er wieder auf ein eindeutig als Spiel erkennbares Gefüge zweier Ebenen, deren Aufeinandertreffen in der Realität nicht zu finden ist; Teil des Geschehens setzt Frisch in eine Art Zwischenwelt der Toten, die von dort aus in diejenige der hinterbliebenen Lebenden zurückschauen können.

In dem als Farce angelegten Stück *Die Chinesische Mauer*, entstanden 1946 und im selben Jahr in Zürich uraufgeführt, setzt Frisch die Handlung ins China zur Zeit der Erbauung der chinesischen Mauer und, wie im Vorspiel dem Publikum erklärt, wieder eindeutig als bewusstes Spiel auf die Bühne. Die Figuren, allesamt Gäste auf einer Siegesfeier des Kaisers von China, stammen aus den verschiedensten geschichtlichen Epochen, und treffen dort auf die Figuren des chinesischen Kaiserreichs. Unter ihnen befindet sich auch der Heutige, ein Durchschnittsintellektueller der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts, der um die politisch und geschichtliche Entwicklung in seiner Zeit Bescheid weiß und die Diktatur, die der chinesische

⁸¹ Petersen, S. 35

Kaiser etabliert hat, als einziger zu kritisieren weiß. Neben der hier parallel gesetzten verschiedenen Zeitebenen, vertreten durch die Figuren, der eingangs erwähnten Information des Heutigen:

Das Spiel beginnt!...Ort der Handlung: diese Bühne. Zeit der Handlung: heute abend. (Also in einem Zeitalter, wo der Bau von chinesischen Mauern, versteht sich, eine Farce ist.) GW II, S. 145,

und des ständigen Aus-der-Rolle-fallen der Figuren, die das Publikum ansprechen, und der Zerstörung der Kulissen erweist sich die Farce als eines der eindeutigsten Beispiele der Anwendung des antiillusionistischen Theaterverständnisses des Autors bis zu *Biographie*.

Auch in *Graf Öderland*, als Skizze bereits im ersten Tagebuch nachlesbar und durchaus als thematische Fortsetzung seines ersten Stücks *Santa Cruz* zu verstehen, setzt der Autor auf ein Geflecht zweier unterschiedlicher Ebenen. Einerseits spielt das Stück in einer erfassbaren Realität des Alltags- und Pflichtleben des Staatsanwalts, andererseits führt er das in *Santa Cruz* aufgegriffene Motiv der Traumdarstellung als Folge von Fluchtgedanken und Sehnsuchtsgefühlen seines Protagonisten weiter und bindet die Darstellung der Legende des mit der Axt durchs Land ziehenden und mordenden Grafen Öderland, dessen Gestalt der Staatsanwalt in seinem Traum annimmt, mit ein.

In *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie* betreibt Frisch die Zerschlagung einer Legende. Der Frisch-Don Juan geht nicht gemäß der allgemeinen Auffassung seines Mythos seiner Begierde nach weiblicher Sexualität nach, sondern konzentriert seine Lust auf die intellektuelle Betätigung. Auch hier beschreibt Frisch eingangs eine Kunstwelt, die auf das Bühnen-Spiel eindeutig hinweisen soll: „Ort: Ein theatrales Sevilla, Zeit: Eine Zeit guter Kostüme“⁸². Der Held scheint gefangen in einer Welt, die seiner Legende entsprechend den jungen Verführer in ihm sehen möchte, eine Identität, der er nicht entsprechen kann und will, und die, da er ihr um jeden Preis zu entinnen wünscht, in Häuslichkeit, Ehe und Vaterschaft endet.

Die strikte Ablehnung des die Realität imitierenden Theaters und als Folge die Suche nach dementsprechenden adäquaten Formen einerseits, wie auch der direkte Kontakt zu Brecht durch das Zürcher Schauspielhaus andererseits, wo Brechts Exilstücke ebenso uraufgeführt werden wie Frischs Bühnenwerke, muss zwangsläufig dazu führen, dass sich der Dramatiker mit der Brecht'schen Dramaturgie und dem Parabeltheater intensiv auseinandersetzt und letztendlich die große epische Form Brechts aufgreift und mit *Biedermann und die Brandstifter*

⁸² GW III, S. 96

und *Andorra* auf ihre Anwendbarkeit testet, bevor er diese jedoch Mitte der sechziger Jahre wieder verwirft und eigene neue Vorstellungen von Dramaturgie verwirklicht.

Im starken Gegensatz zu Brecht jedoch, dessen primäre Auffassung von Theater sich auf das Verstehen und Anwenden als Lehrmittel in marxistischem Denken konzentriert, ist Frischs Drama frei von jeglicher politischer Ideologie und richtet sein Hauptaugenmerk auf die Darstellung des unabhängigen Individuums und seiner Beziehung zur Umwelt, wie Frisch es sich allgemein zu einem literarischen Grundthema gemacht hat. Frischs Absicht als Dramatiker zielt durchaus ebenso wie die Brechts darauf ab, dass als Zuschauer „wir uns ändern, aber er erspart uns das Rezept“⁸³. Sein Verständnis des „Schreiben heißt: sich selber lesen“ – Gedankens überträgt Frisch aufs Theater: „Zuschauen heißt: sich selber erkennen“⁸⁴. Von dieser Aufgabe des Theaters gehen auch Frischs spätere Parabelstücke aus.

Wohl gibt auch Frisch mit seinen unter Brechts Einfluss entstandenen Parabelstücken politische und moralische Botschaften, die einen Umdenkprozess beim Zuschauer auslösen sollen, doch geht es Frisch um ein Theater, welches die Wirklichkeit der menschlichen Erfahrungen transparent machen soll, wie sie sich in konkreter, persönlicher Weise im individuellen Menschen vollziehen. Die Bühne begreift Frisch als Abbildung des menschlichen Bewusstseins jedes einzelnen, wie er sie schon in *Santa Cruz* begonnen hat und dieser dramaturgische Anspruch wird von ihm als einmal ausformulierter Grundgedanke auch in die Phase der Parabelstücke mitgenommen. Sein eigenes Verständnis des Parabeltheaters entspricht durchaus seinem Grundpostulat des antiillusionistischen Bemühens:

Sinn-Spiel: Realität, die gemeint ist, wird nicht auf der Bühne imitiert, sie kommt uns zum Bewußtsein lediglich durch den „Sinn“, den das Spiel produziert; die Szenen selbst geben sich offenkundig als ungeschichtlich, als Beispiel fingiert, als Modell und also als Kunst-Stoff. GW V, S. 477

Frischs Theaterarbeiten, sowohl diejenigen, die der Phase des Frühwerks zugeschrieben werden als auch diejenigen, die in der Zeit danach bis zum Beginn der Formulierung der Permutationsdramaturgie und der Arbeit an *Biographie* entstehen und unter Einfluss von Brechts epischem Theater geschrieben werden, weisen alle ähnliche Merkmale auf, die dem von Frisch gebrauchten Begriff des Kunst-Stoffes direkt entsprechen. Ganz nach seinem Vorzug eines antiillusionistischen Theaters sind zeitliche, räumliche und geschichtliche, real erfassbare Wirklichkeiten aufgehoben. Schon der zeitliche Ablauf im tatsächlich Erlebten der

⁸³ Kaiser, S. 123

⁸⁴ Jurgensen, S. 16

Figuren und der fiktive Symbolcharakter der Orte in *Santa Cruz* weisen darauf hin, dass Frisch sich entschieden gegen das Imitiertheater stellt und im Parabeltheater eine brauchbare dramaturgische Lösung findet .

In *Als der Krieg zu Ende war*, 1948 entstanden und im darauf folgenden Jahr uraufgeführt und durchaus als erstes Resultat des Einflusses Brechts zu erkennen, greift Frisch ein Thema auf, das ihn schon im *Tagebuch* beschäftigt und das er sämtlichen schriftstellerischen Arbeiten zugrunde legen wird. Die Bildnisproblematik, die nach Frisch destruktiv auf jede menschliche Entwicklung wirken kann, lässt er die Figur der Agnes Anders, in der Besatzungszeit gefangen in dem Keller ihres Hauses, wo sie sich versteckt, überwinden, indem sie sich auf ein Liebesverhältnis mit einem russischen Oberst einlässt, der ihr Haus besetzt hält. Das Stück, dessen Inhalt nicht als fiktiver Kunst-Stoff zu verstehen ist, sondern vom „Geschehen der Zeit seiner Entstehungsgeschichte hergeleitet wird“⁸⁵, ist schon mit einem wesentlichen Zug des epischen Theaters angereichert, nämlich der Verfremdung durch das Überspielen der Bühnenrampe und das Aus-der-Rolle-Fallen durch die Figur der Agnes Anders, die dem Publikum ihre Situation und intimen Sorgen und Ängste erzählt.

Frisch wird sich, angeleitet durch Brechts briefliche Kritik an *Als der Krieg zu Ende war*, mit *Biedermann und die Brandstifter*⁸⁶ und *Andorra* der politischen Parabel im Sinne der Theaterauffassung Brechts annähern. Beiden Stücken liegen Skizzen zugrunde, die bereits im *Tagebuch* nachzulesen sind.

Das als *Lehrstück ohne Lehre* unterbetitelte Stück um die Geschichte des skrupellosen Unternehmers Biedermann, der das Opfer seiner eigenen Verstellung und Bequemlichkeit wird, dessen Mut zum Handeln deshalb ausbleibt, weil seine Identität nicht dem Leben gleichkommt, das er tatsächlich führt, ist Beispiel für Frischs Übung, den dramaturgischen Ansprüchen Brechts gerecht zu werden. Zusätzlich zu Verfremdungsmotiven wie dem Überspielen der Rampe der Figuren, wie Frisch sie hier nicht zum ersten Mal anwendet, vermittelt der eingebaute Chor der Feuerwehrmänner, der in Dialog mit Biedermann stehend ständig dessen falsche Handlungen kommentiert, versucht, in vor den fatalen Folgen seiner Reaktionen zu warnen, sozusagen als Stimme einer Vernunft agiert, die Biedermann fehlt, ohne eingreifen zu können, Nähe zu Brechts Form.

Der Kleinstaat in *Andorra*, das Frisch nicht als das tatsächliche Land Andorra, sondern als Modellstaat für jedes neutrale Land verstanden wissen will⁸⁷, ist Kulisse für den zweiten

⁸⁵ Auch zu diesem Stück finden sich Eintragungen im *Tagebuch*: vgl. hierzu GW II, S. 530-532 und 536f.

⁸⁶ In weiterer Folge als *Biedermann* abgekürzt

⁸⁷ Wobei hier der Vergleich zu Frischs Heimatland Schweiz nahe liegt.

Versuch in Theater nach Brechts Sinn. Die Einwohner dieses Andorras sind allesamt Schuld an der Ermordung des vermeintlichen Juden Andri. Frisch sucht hier eine Antwort auf die Frage, wie ein solcher Ausgang möglich ist. Wie auch die Geschichte Biedermanns hat Frisch den Stoff des Judenmordes in Andorra bereits seit 1946 parat, wie ebenfalls im *Tagebuch* nachzulesen ist. Auch in *Andorra* gebraucht er Elemente der Verfremdung im Sinne Brechts. Die Bewohner treten in Zwischenszenen an die Rampe, diesmal ohne das Publikum direkt zu adressieren, um sich nachträglich, nachdem Andri bereits ermordet wurde, zu rechtfertigen und den Versuch zu unternehmen, sich ihrer eigenen Schuld an den Vorkommnissen zu entledigen. Der Zuschauer wird bei Frischs Parabelstücken wie bei Brecht in die Position des Erkennenden versetzt, ganz gemäß der Aufgabe des Theaters, wie Frisch sie im *Tagebuch* formuliert: „Schau hierher (...) hier findest du den Sinn.“⁸⁸ Die Erkenntnis, mit Lügen sich selbst und andere in fatale Situationen zu bringen, ist leicht zu gewinnen. Frisch provoziert Erkenntnis im Gegensatz zu Brechts Manier jedoch gänzlich ohne Lehre. Er wird sich nach Abschluss der Arbeit an *Biedermann* und *Andorra*, seinen antididaktischen Parabelstücken einer gänzlich neuen, von ihm selbst entwickelten Dramaturgie zuwenden, die darauf beruht, dass er beginnt, gerade den im *Tagebuch* beschriebenen Sinn des Theaters zu hinterfragen.

3.2.3. Varianten einer Biographie. Frischs Dramaturgie der Permutation und das Scheitern in ihrer Anwendung in *Biographie. Ein Spiel*.

Frischs allgemeine schriftstellerische Neigung, die menschliche Existenz und den Lebenslauf des Einzelnen als die einzig mögliche Version grundsätzlich in Frage zu stellen, muss zwangsläufig dazu führen, dass er diesen Grundgedanken einmal in einem Theaterstück ins Zentrum stellt. Nach der Uraufführung von *Andorra* bleibt Frisch einige Jahre lang dem Stückeschreiben fern, was zur Ursache hat, dass er das Parabelstück als Theaterform nicht mehr gebrauchen kann. Seine Distanzierung von der Parabel und den davor geschriebenen Stücken ist vor allem begründet durch seine Unzufriedenheit mit dem Theater als kulturellen Betrieb allgemein, wie er in der *Schillerpreisrede* erstmals verdeutlicht. Frisch zeigt sich weiters enttäuscht von der Tatsache, dass sich alle seiner bis dato entwickelten Fabeln auf die eine oder andere Art auf die Realität übertragen lassen. Schon Brecht, in *Der Autor und das Theater* von Frisch mit der „durchschlagenden Wirkungslosigkeit eines Klassikers“⁸⁹ bezeichnet, versucht zwar, mit seinem Parabeltheater aufzuzeigen, dass das auf der Bühne

⁸⁸ GW II, S. 399

⁸⁹ GW V, S. 342

Dargestellte nicht die einzig mögliche Version ist und dass das Leben verschiedenste Varianten und Handlungsmöglichkeiten beinhaltet. Jedoch stehen seine Bühnenwerke, wie auch diejenigen von Frisch bis hin zu *Biographie*, immer in einem kausalen Handlungsverlauf. Die Parabel, so Frisch in einem Brief an Höllerer, „tendiert zum Quod erat demonstrandum, sie impliziert Lehre, unweigerlich wird sie didaktisch“⁹⁰, sie „geht meistens auf. Hang zum Sinn“⁹¹. Gerade die Skepsis gegenüber dem Sinn, den Frisch im *Tagebuch* noch als wichtigen Faktor des antiillusionistischen Theaters anführt und den er nun im Gespielten auf der Bühne gänzlich ablehnt, weil er ihn im tatsächlichen menschlichen Lebenslauf nicht finden kann, führt dazu, dass er das Imitiertheater, dem er schon mit seinen frühen Stücken entgegenwirken wollte, nun gänzlich vermeiden wird. In der *Schillerpreisrede* stellt Frisch fest: „nichts Langweiligeres als die Befriedigung dramaturgischer Postulate“⁹², vor allem die der klassischen Dramaturgie, welche voraussetzt, „ein Vorgang könne nur überzeugen, wenn er sich aus der Entwicklung als zwingend darstellt“⁹³. Das hat zur Folge, dass er sich nun „von der Parabel trennt oder zumindest auf ihren ästhetischen Teilbereich, das Spiel, zurückzieht“⁹⁴ und sich einer Dramaturgie zuwendet, die das Prinzip der Fügung und der Peripetie außer Kraft setzt. In der *Schillerpreisrede* macht Frisch seine Kritik an der traditionellen Fügungsdramaturgie erstmals publik. Darin beschreibt er seine Langeweile an einem Theater, dessen Fabel einen zwingenden Verlauf nimmt und nur eine einzige, nämlich eben die dargestellte Variante einer Geschichte zulässt. Frisch erklärt, er fände Aufregendes am Theater nur mehr bei Proben, „vor allem bei frühen Proben“⁹⁵, wo für ihn etwas passiert, was ihm an Aufführungen so abgeht: die „Auffächerung der Möglichkeiten“⁹⁶, wie er es Höllerer brieflich beschreibt. Durch diese Auffächerung entsteht für ihn „Wirklichkeit von innen, indem Spiel triumphiert über alle Wirklichkeit außen, die uns durch Undurchschaubarkeit bedrängt“⁹⁷. Als Konsequenz versucht Frisch die Arbeit mit einer Dramaturgie, welche die Zufälligkeit der einzelnen Geschehnisse in einem menschlichen Lebenslauf als dramatisches Prinzip ins Zentrum hebt, womit er „die Vokabel „Schicksal“ entmythologisiert“⁹⁸. Er stützt sich dabei also auf die Annahme, im Spiel der Fügungsdramaturgie seiner vorangegangenen Werke sei

⁹⁰ Frisch, *Dramaturgisches*. S. 18

⁹¹ ebd. S. 19

⁹² GW V, S. 366

⁹³ ebd.

⁹⁴ Hinck, S. 178

⁹⁵ GW V, S. 366

⁹⁶ Frisch, *Dramaturgisches*. S. 16

⁹⁷ GW V, S. 366

⁹⁸ Henningsen, S. 170

ein Sinn dargestellt, der im wahren Leben in dieser Form nicht existieren kann. Der Fügungsdramaturgie stellt Frisch so „eine Dramaturgie des Unglaubens“⁹⁹ entgegen, die er in der *Schillerpreisrede* erstmals als „Dramatik der Permutation“¹⁰⁰ bezeichnet. Die Anwendbarkeit und Wirkung dieser Permutationsdramaturgie wird er im Stück *Biographie – Ein Spiel* austesten. Die Herausforderung, der Frisch sich mit der Anwendung seiner neuen Idee von Dramaturgie stellt, ist die Einbindung des Zufalls als plausibles dramaturgisches Mittel. Die eigentliche Überlegung, dem Zufall in der Bühnendarstellung menschlicher Biographien Platz einzuräumen, ist ihm jedoch nicht neu.

Schon in *Santa Cruz* taucht Frischs Glauben an die Beliebigkeit jeder Geschichte und deren Abhängigkeit von zufälligen Momenten in Pelegrins Worten auf, als er Elvira erklärt:

Ich saß in der Pinte – ja, schon eine Woche ist es her – ich hörte, wer auf diesem Schlosse wohnt, ein Zufall!
Ein anderer Zufall, und ich hätte es nicht gehört: wir hätten einander auf dieser Erde nicht wiedergesehen.

GW II, S. 64

Pelegrin, dessen „zufälliger“ Besuch auf dem Schloss die Geschehnisse dort in eine Bahn lenkt, die ohne ihn vielleicht niemals möglich gewesen wäre, muss sich dort auch schon mit dem Vorwurf konfrontieren lassen, er blättere „in den Jahren herum, vorwärts und rückwärts“, was genau die Rolle des Registrators ausmacht, der dies in *Biographie* mit Kürmanns Lebensdossier macht.

Die Dramaturgie eines Zufalls, der Permutation, wie Frisch sie in der *Schillerpreisrede* formuliert, führt das Motiv, das schon in *Santa Cruz* thematisiert wird, weiter. In *Biographie* versucht Frisch den Zufall so in die Handlungen einzubauen, dass er den bestehenden Verlauf der Geschichte grundlegend verändern kann. Um diese Idee umsetzen zu können, bedient er sich der Darstellung verschiedener Varianten einer Fabel, wobei nicht die zentralen Figuren und deren Umwelt sich ändern können, sondern lediglich die Entscheidungen und in Folge die dementsprechenden Aktionen der handelnden Personen – im Fall von *Biographie* hängen sämtliche Geschehnisse ausschließlich von den Handlungen des Protagonisten Kürmann ab. Frisch vorangegangene Stücke konnten dem Zufall keinen Platz einräumen, da deren Ausgang immer als zwangsläufiges Resultat der einmal geschehenen Handlungen und Reaktionen besteht, die aus ihrem Umfeld und ihrer Biographie heraus eben nur auf die dargestellte Art handeln können. Der Ausgang ihrer Geschichten kommt somit nicht ohne Fügung aus. Die

⁹⁹ GW V, S. 368

¹⁰⁰ ebd., S. 369

Beliebigkeit jeder Geschichte ist, was Frisch in Kürmanns Biographie nun interessiert, die Fabel, die auch dort auswechselbar ist, wo Umstände und handelnde Personen bestehen bleiben. Damit meint er, dass Theater darauf hinweisen kann und soll, dass der einmal geschehene Verlauf einer Geschichte nur aus purem Zufall der tatsächlich reale ist.

Die Tendenz, durch Theater darzustellen, dass die gesamte Lebensgeschichte eines Menschen nicht die einzig mögliche ist, findet sich ja schon in *Santa Cruz*, wo der Rittmeister, das Ergebnis seiner bis dahin gelebten Biographie betrachtend, feststellt:

All das hier – ich glaube nicht mehr, daß es für mich das einzig mögliche Leben gewesen sei. GW II, S. 22

Frisch führt mit *Biographie* diesen Gedanken weiter und stellt diesmal einen männlichen Protagonisten in den Mittelpunkt seines Stücks, der sich weigert, die nun einmal erfahrene und gelebte Wirklichkeit als faktischen, einzig möglichen Lebenslauf anzuerkennen. Er lässt ihm, dem Verhaltensforscher und Universitätsprofessor Hannes Kürmann, auch er wie seine Vorgänger gefangen in einer unbefriedigenden Existenz als Folge seiner Fehler, eine Möglichkeit zukommen, die das Leben sonst nicht gestattet: er darf den Verlauf seiner Biographie Etappe für Etappe unterbrechen, wiederholen und korrigieren, und dabei vor allem die von ihm subjektiv als solche empfundenen Fehler revidieren. Dabei ist für Kürmann als Voraussetzung für dieses Biographie - Spiel die grundlegende Tatsache der menschlichen Existenz, dass jeder erlebte Moment unweigerlich zu Geschichte wird, aufgehoben. Er darf beliebig viele Varianten seiner Lebenssituationen nochmals durchspielen, bis sich eine für ihn befriedigende Folge ergibt, die er als lebbar Lebenslauf akzeptieren kann. Seine Motivation, Änderungen des bereits Erlebten vorzunehmen, konzentriert sich gänzlich darauf, die erste Nacht mit Antoinette, mit der er in Folge eine siebenjährige, für beide Beteiligten nicht sonderlich beglückende Ehe führen wird, ungeschehen zu machen. Da er aber der simplen Anforderung, die junge Frau nach einer Party nachts höflich aus seiner Wohnung zu verabschieden, nicht gerecht wird, muss in Folge sein gesamtes Leben herhalten, das er Schritt für Schritt nochmals durchspielt. Seinem Unvermögen gemäß gelingt es ihm nur, lediglich unwesentliche Aspekte, eigentlich Trivialitäten seiner Vergangenheit zu revidieren, während er die einmal von ihm begangenen schwerwiegenden Fehler mit fatalen Folgen, vor allem für seine Mitmenschen, wieder in die neue Lebensversion übernimmt, obwohl er die Konsequenzen bereits kennt. *Biographie* ist, reduziert definiert die Geschichte von jemandem, der bei voller Kenntnis der einmal begangenen Fehlentscheidungen trotzdem nichts besser machen kann und will.

Ort seines Experiments ist die „Bühne als freier Imaginationsraum“¹⁰¹ in Probensituation, so wie sie sich für Frisch, wie er in der *Schillerpreisrede* formuliert, am lebendigsten und spannendsten gestaltet. Der Probencharakter des Stücks trägt dazu bei, dass das Geschehen auf der Bühne tatsächlich als ein solches erfasst wird. Hier räumt Frisch wieder, wie er es schon in den früheren Stücken getan hat, dem Spielcharakter die Rolle des wichtigsten dramaturgischen Mittels ein. Es ist, ganz gemäß seiner frühen, im *Tagebuch* diskutierten Auffassung von Theater „das adaequateste Mittel, den Zuschauer in die Position des Erkennenden zu versetzen“¹⁰². Jedoch scheint die Situation der Probe hier für Frisch die nunmehr einzige Möglichkeit zu sein, das Spiel als solches zu zeigen und gleichzeitig tatsächlich die von ihm in der *Schillerpreisrede* ausdrücklich abgelehnte Funktion der Fügung außer Kraft zu setzen. Der ständige Wechsel von Arbeitslicht, wenn von Kürmann neue erwünschte Szenen passieren sollen, Spiellicht für die eigentlichen wiederholten und zu korrigierenden Lebensmomente Kürmanns und Neonlicht, wenn der Registrator die Änderungen in das Lebensdossier notiert, verstärkt dabei Atmosphäre und Wirkung einer tatsächlichen Theaterprobe enorm.

Damit Kürmann nicht von vorneherein am Biographie-Spiel scheitert, erhält er Hilfe von einer anderen Instanz. Diese ist repräsentiert durch die Figur des Registrators, der ihm bei der Wiederholung der Momente und Begegnungen seiner Vergangenheit, die Kürmann für verfehlt hält und deshalb nochmals durchleben möchte, assistiert und die zu durchspielenden Szenen in eine sinnvolle Bahn lenkt. Der Figur des Registrators wird dabei die Rolle eines Regisseurs zugewiesen, der das niedergeschriebene Lebensdossier des Verhaltensforschers in seinen Händen hält und somit den schriftlichen Überblick über seine zu verändernde Vergangenheit wahrt, während Kürmann die einzelnen Stationen seines Lebens wiederholt und nach seinen Vorstellungen variiert. Dabei lenkt der Registrator das Geschehen und damit die Aktionen Kürmanns, holt die Menschen, denen Kürmann in seiner Vergangenheit begegnet ist und die er nochmals treffen möchte, auf die Bühne, wenn Kürmann danach verlangt. Er repräsentiert in dieser Gestalt also jemanden, der „innerhalb der Welt des Theaters agiert und gleichzeitig über ihr steht“¹⁰³. Er realisiert die Neuinszenierung des Lebenslaufs des Protagonisten, und trägt mit dieser doppelten dramaturgischen Rolle als Repräsentant sowohl der „mannigfachen szenischen Variationsmöglichkeit des Theaters als auch Kürmanns fleischgewordenes Bewußtsein“¹⁰⁴ wesentlich dazu bei, das Bühnengeschehen als Spiel zu entlarven. Die Fakten

¹⁰¹ Allemann, S. 328

¹⁰² Geisser, S. 22

¹⁰³ Geisser, S. 20

¹⁰⁴ Kaiser, *Süddeutsche Zeitung*, 3./4. Februar 1968, o.S.

und Daten der Biographie Kürmanns erfährt der Zuschauer durch das Dossier, das der Registrator anwendet, um im Leben des Protagonisten herumzublättern, wie dieser es verlangt. Es enthält laut Schröder das „ungeschriebene Tagebuch Kürmanns“¹⁰⁵. Frisch selbst weist in den *Anmerkungen zu Biographie* darauf hin, er habe das Dossier des Registrators keineswegs als eine Art Tagebuch Kürmanns gemeint, sondern sieht es eher, „ob geschrieben oder nicht, im Bewusstsein von Kürmann“¹⁰⁶. Daraus lässt sich ableiten, dass auch die Figur des Registrators als die Personifikation von Kürmanns rationalem, von ihm selbst nicht angewandtem Teil seines Bewusstseins betrachtet werden muss. Schröder sieht in der Beziehung zwischen Kürmann und dem Registrator gar eine Wiederholung des Verhältnisses zwischen Kilian und Bin.¹⁰⁷ Bauer-Pickar wähnt in Pedro in *Santa Cruz* den Vorgänger des Registrators, der laut Frisch jedoch „kein Vertreter einer metaphysischen oder moralischen Instanz, auch nicht alter ego, keinesfalls ein Conférencier, der sich dem Publikum anbietet, und auch nicht Kommentator, der uns belehrt.“¹⁰⁸, ist, sondern der Kopf, das Gewissen Kürmanns, „nothing but an embodiment of self-reflection, the conscience of consciousness of Kürmann“¹⁰⁹, oder, wie Frisch selbst zusammenfasst, „etwas im Hinterkopf, das mich von außen hört, das mein tun von außen registriert. Daher der Name“¹¹⁰. Als solches erfüllt der Registrator neben der Organisation des Szenenablaufs, wie Kürmann es wünscht, noch eine zweite wichtige Aufgabe. Er greift in das Geschehen ein, wenn Kürmann sich irrational verhält, lenkt ihn, sorgfältig durchdachte statt impulsive Entscheidungen zu treffen, er hinterfragt Kürmanns Aktionen, erklärt ihm die Gründe für den Ausgang einzelner Szenen, agiert als dessen Ratgeber. Er repräsentiert somit die rationalen Vernunftgedanken des Protagonisten, wie er selbst einmal zu Kürmann sagt: „Ich spreche nur aus, was Sie selber wissen.“¹¹¹

Trotz aller Unterstützung und Umstände erweist sich Kürmann als Gefangener seiner eigenen Biographie. Alle seine wiederholten Handlungen passieren ausschließlich in Bezug auf seine Vergangenheit. Sein einzig wichtiges Ziel, nämlich die Veränderung seiner Geschichte und seines Verhaltens im Hinblick auf die erste Begegnung mit seiner späteren Ehefrau Antoinette will ihm partout nicht gelingen. Damit widerlegt das Biographie - Spiel die ursprünglichen

¹⁰⁵ Schröder, S. 69

¹⁰⁶ GW V, 579

¹⁰⁷ vgl. ebd.

¹⁰⁸ Frisch, Dramaturgisches. S. 27

¹⁰⁹ Bauer-Pickar, 58

¹¹⁰ Frisch, Dramaturgisches. S. 27

¹¹¹ GW V, S. 502

dramaturgischen Absichten des Autors, die er in der *Schillerpreisrede* formuliert. Auch kommt das von Frisch im Zentrum seiner Dramaturgie stehende Zufallsmotiv im Variantenspiel Kürmanns wesentlich zu kurz. Der einzige Zufall im Bühnenspiel um das Leben des Verhaltensforschers, in der tatsächlich schon gelebten, wie auch in der wiederholten Version, ist die Entdeckung seines Kürmann'schen Reflexes, der seine Karriere und seinen Ruf in Fachkreisen begründet. Darüber hinaus allerdings verhält sich Kürmann in allen durchspielten Varianten seiner bereits erlangten Erfahrung gemäß, und bleibt somit auch in der nochmals durchgespielten Version seines Lebens ein Resultat seiner einen Originalbiographie. Frisch kommt in seinem Versuch, seine Zufallsdramaturgie in einem Stück umzusetzen, um eines nicht herum: So sehr Kürmann auch versucht, seinen Lebenslauf zu variieren, indem er seine Handlungen verändert, kann er doch nicht jemand anderer werden. Die einzelnen Szenen im Ablauf in *Biographie* stehen also trotzdem wieder in einem Fügungsgebilde zueinander: Kürmann setzt seine Handlungen gemäß der von ihm bereits erfahrenen Geschichte seines bisherigen Lebens und gemäß seines Charakters. Diese beiden Aspekte beeinflussen ihn in all seinen Korrekturversuchen derart, dass er tatsächlich nur unwesentliche Handlungen revidieren kann.

Der Registrator formuliert dieses Problem Kürmanns, aufgrund seines Wesens und seiner Erfahrungen immer wieder derselben Handlungsweise zu verfallen, schon früh im Stück:

REGISTRATOR: 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. Stimmt's? Drum sind Sie erschrocken, wissen nicht - , was reden –

KÜRMAN: Ich will, daß sie geht.

REGISTRATOR: Damit sie nicht ihre Frau wird.

KÜRMAN: Ja.

REGISTRATOR: Sehen Sie: Sie verhalten sich nicht zur Gegenwart, sondern zu einer Erinnerung. Das ist es. Sie meinen die Zukunft schon zu kennen durch ihre Erfahrung. Drum wird es jedes Mal dieselbe Geschichte. GW V, S. 492

Zwar wird Kürmann gerade diese eine besondere Möglichkeit geboten, nämlich die Tatsache, sein Leben sei geschichtliches Faktum aufzuheben, jedoch ergibt sich auch aus der Kette seiner Änderungsversuche wieder eine, von Frisch ja eigentlich abgelehnte zwangsläufige Folge einzelner sich gegenseitig beeinflussender Handlungen und Situationen im Leben des Protagonisten. Im Briefwechsel mit Höllerer gibt Frisch dann auch zu:

durch dieses stete Anspielen von Varianten, von Möglichkeiten anderen Verhaltens, die dann doch nicht verwirklicht werden, erscheint die Sukzessivität dessen, was schließlich stattfindet, noch zwingender – ich war bei der Arbeit konsterniert: das wird ja genau, was ich nicht wahrhaben will, ein Schicksalslauf!¹¹²

Wenn sich Frisch also mit der Begründung seines Variantentheaters gegen ein Theater der Fügung ausspricht, welches er damit definiert, „jede Phase muß sich überzeugend aus der vorhergehenden ableiten lassen“¹¹³, so muss daraus geschlossen werden, dass die mit *Biographie* erprobte „Freiheit suggerierende“¹¹⁴ Dramaturgie sich lediglich einreicht in die der vorhergegangenen Stücke Frischs und so gesehen – auch für den Autor selbst – an Erkenntnis nichts neues brachte, außer die Tatsache, „das personenreichste Einpersonenstück, das es gibt“¹¹⁵ geschrieben zu haben. *Biographie* ist dabei allerdings Musterbeispiel für Frischs antiillusionistische Theaterauffassung: die Realität ist auf der Bühne gänzlich außer Kraft gesetzt, die chronologische Zeitfolge durchbrochen, was Frisch schon im *Tagbuch* als einen wichtigen Faktor für das bewusst als solches dargestellte Spiel anführt. Der von ihm in der *Schillerpreisrede* diskutierte Zufall als zentrales dramaturgisches Prinzip jedoch kommt wesentlich zu kurz. Abgesehen von Kürmann legt Frisch alle handelnden Personen schablonenhaft an und reduziert sie auf fast seelenlose Spielfiguren; ihre Aktionen beruhen ausschließlich auf Kürmanns Wünschen, ihr Auf- und Abtreten geschieht nur so, wie und wann Kürmann es ausdrücklich verlangt und der Registrator es dementsprechend anordnet. Dadurch kommen zufällige Ausgänge von Szenen und Dialogen gar nicht erst zustande. Der Verlauf der Geschichte bleibt gänzlich von Kürmann und seinem Handeln abhängig. Er widerlegt damit das, was Frisch in der *Schillerpreisrede* postuliert, „daß alles, was auf die Gebärde des Entscheidens folgt, auch anders verlaufen könnte“¹¹⁶. Dass sein Protagonist im *Biographie*-Spiel aber, wie schon beschrieben, sich nur im Hinblick auf schon Erlebtes verhalten kann, bleibt der Zufall im Stück *Biographie*, wie er in der *Schillerpreisrede* und später eingehend im Briefwechsel mit Höllerer beschrieben hat, aus. Damit endet Frisch mit dem Kürmann-Spiel genau in jenen Merkmalen der klassischen Dramaturgie, die er in der *Schillerpreisrede* verurteilt: die variierten Lebensetappen des Protagonisten erweisen sich

¹¹² Frisch, *Dramaturgisches*. S. 28

¹¹³ ebd. S. 8

¹¹⁴ Rühle, *Frankfurter Allgemeine* 3. Februar 1968, S. 9

¹¹⁵ Karasek, *Stuttgarter Zeitung*, 3. Februar 1968, o.S.

¹¹⁶ *GW V*, S. 367

letztlich sehr wohl als zwingend. Immerhin lässt sich eine Feststellung Frischs in *Der Auto und das Theater* auf das Variantenspiel *Biographie* anwenden:

Wir erstellen auf der Bühne nicht eine bessere Welt, aber eine spielbare, eine durchschaubare, eine Welt, die Varianten zulässt, insofern eine veränderbare, veränderbar wenigstens im Kunst-Raum. GW V, S. 346

3.2.4. . Der Tod als dramaturgischer Ausgangspunkt. Darstellung der Unendlichkeit im späten Stück *Triptychon*

Eine Erkenntnis, die Frisch schon vor der Veröffentlichung von *Biographie* gewonnen hat und formuliert, findet sich in *Ich schreibe für Leser* wie auch in der *Schillerpreisrede*: „Was keine Variante mehr zulässt, ist der Tod.“¹¹⁷ Dies betont Frisch bereits zwei Jahre vor der Uraufführung von *Biographie* und mehr als zehn Jahre vor Beginn der Arbeit an *Triptychon*, das eben diese beschriebene Situation der Unveränderbarkeit des Todes zum Grundthema hat. Von den frühen Werken an ist der Tod mit all seinen Folgen ein oft aufgegriffenes Motiv in Frischs Arbeiten. In *Santa Cruz* spielt er den entscheidenden Auslöser zur Überwindung der einengenden Identität, als die beiden Eheleute sich angesichts des Todes Pelegrins erstmals auf ehrliche Art begegnen können. Der Tod des Abenteurers, der im „Schloss der Ehe“ stattfindet, wird hier von Frisch noch als positives Symbol, als Motivation für ein aufrichtiges Formulieren und Gestehen der Sehnsüchte des Rittmeisters und seiner Frau verstanden.

Auch Kürmanns bevorstehender Krebsstod in *Biographie* fungiert als dramaturgische Initialzündung zu Veränderung. Angesichts der nicht abzuwendenden biographisch-faktischen Tatsache der Krebskrankheit nimmt er die Möglichkeit in Anspruch, wenigstens die sieben Jahre zu seinem Tod nochmalig zu entwerfen, um zu einem positiveren Ergebnis zu gelangen. Kürmanns tödliche Krankheit ist zwar das einzige von ihm nicht veränderbare, weil geschichtliche Faktum, jedoch bringt die Aussicht auf seinen bevorstehenden Tod auch hier eine Chance bzw. Motivation, die Lebenszeit und all ihre Aspekte zu verbessern.

Wo für den Rittmeister und Kürmann der Tod noch Zukunftshoffnungen durch die Möglichkeit der Korrektur von Entscheidungen und der Einstellung dem Leben gegenüber mit sich bringt, um dadurch zu einer befriedigenden Existenz zu gelangen, sind die Figuren in *Triptychon* mit der Tatsache konfrontiert, dass der Tod absolute Endgültigkeit in sich birgt und damit jede Möglichkeit der Verbesserung ausgeschlossen wird.

¹¹⁷ GW V, S. 331 bzw. in etwas abgeänderter Wortwahl in der *Schillerpreisrede* in GW V, S. 367

Nachdem Frisch nach *Biographie* zehn Jahre lang als Bühnenautor ausbleibt, nach einem von ihm selbst eingesehenen Scheitern der Anwendbarkeit seiner Permutationsdramaturgie, tritt er 1979 mit *Triptychon* als Dramatiker abermals in Erscheinung. In dieser als drei szenische Bilder bezeichneten Arbeit findet sich nun im Inhalt ein Motiv, welches dem Variantentheater, das mit *Biographie* erfolglos, wie er selbst eingestanden hat, getestet wurde, diametral entgegensteht. Hier wird das Thema des Todes, der, einmal eingetreten, sämtliche Möglichkeiten der Korrektur der menschlichen Laufbahn völlig außer Kraft setzt, akzentuiert. Frischs Permutationsdramaturgie beinhaltet den Grundgedanken, dass eine menschliche Erfahrung nicht zwingend sein muss und beliebig austauschbar ist. Mit seinem späten dramatischen Werk *Triptychon*, das sich vordergründig mit der Funktion des Todes und seiner Folgen auf das menschliche Leben im Diesseits befasst, gelangt Frisch zu einer entgegengesetzten Erkenntnis, die seine Arbeit an der Entwicklung seines Variantentheaterkonzepts vollends verwirft. *Triptychon* ist Frischs verneinende Antwort auf die Frage der Wirkung und Anwendbarkeit der Permutationsdramaturgie und als Ablehnung dessen zu verstehen, was Frisch mit *Biographie* experimentiert hat.

Grundaussage der drei szenischen Bilder ist die Warnung davor, dass die nicht zu Lebzeiten korrigierten Handlungen und Fehler jedes menschlichen Individuums bestehen bleiben und sich mit Eintreten des Todes unweigerlich verewigen. Dies widerlegt eindeutig die Zufalls – Biographie und mit ihr einhergehend die Annahme, wir könnten anders gelebt haben, als es tatsächlich passiert ist. Der Tod bezeichnet, wie Frisch mit *Triptychon* eindringlich in den Vordergrund stellen möchte, das unabwendbare Ende jedes Bestrebens nach Fehlerkorrektur. Er legt Hauptaugenmerk auf die Tatsache, dass das einmal entschiedene und erfahrene Leben mit dem Tod zu einem unweigerlichen Faktum wird, welches das Ende jeder Möglichkeit auf Lebensgestaltung, wie Kürmann sie noch zur Verfügung gestellt bekommen hat, markiert. Jurgensen bezeichnet dieses zu *Biographie* völlig gegenteilige dramaturgische Konzept auch als „Dramaturgie der Invariation“¹¹⁸, Konstantinovic sieht das Stück gar als „Fortsetzung der *Biographie*“¹¹⁹. Das Todesschema in *Triptychon* muss somit als notwendige dramaturgische Konsequenz des Scheiterns des von Frisch formulierten Variantentheaters verstanden werden. Damit erhält das von Frisch, wie er in den Nachbemerkungen zu *Biographie* festlegt¹²⁰, als Komödie angelegte biographische Experiment des Kürmann „aus der Sicht des *Triptychon*

118 Jurgensen, S. 53

119 Konstantinovic, S. 361

120 vgl. GW V, S. 580

seinen vollen, tiefen Ernst¹²¹, denn die „Invariationsdramaturgie“ des Stücks beinhaltet den Tod als Endpunkt einer Entwicklung und Neudefinierung, als totale Starre im menschlichen Dasein, als letztes und daher perspektivenloses Stadium jeder Lebensgeschichte. Mit dem Eintreten des Todes stirbt auch das, was Frisch an seinen Figuren, sowohl in Drama und Prosa, stets als das intensivste Charakteristikum definiert hat: die Sehnsucht nach Dynamik, nach Veränderung von Lebenslauf und Identität. Was in *Triptychon* mit der dramatischen Darstellung von starrer Ewigkeit der Toten folgt und übrig bleibt, ist die von den Figuren erlebte endlose Wiederholung des Gewesenen, ihrer zu Lebzeiten ausgeführten Taten und Worte. Das bedeutet, dass die Toten in *Triptychon* nichts anderes mehr zu erreichen vermögen als „in alle Unendlichkeit das Wiederholen ihres Ichs zu Lebzeit“¹²².

Doch soll, was Frisch bezweckt, aus diesem Stück, in dem „nur Tote und tote Lebendige auftreten“¹²³, klar zu erkennen sein: es geht dem Autor auch hier um das Aufzeigen der Möglichkeit der freien und bewussten Entscheidung im Leben, dargestellt am Zustand der nichts mehr verändernden, praktischen Un-Existenz der Figuren, die nur ihre im Leben einmal getätigten Aussagen und Handlungen in absoluter Monotonie in Ewigkeit wiederholen müssen und keinerlei neue Erfahrungen mehr machen. Dieser hier beschriebene Zustand der „absoluten, nicht revidierbaren Stagnation“¹²⁴, vor allem im zweiten Bild dargestellt in einer Art Unterwelt, wo die Toten wieder in Repetition der einmal geführten Dialoge verfallen und schon erlebte Begegnungen und Kommunikation wieder und wieder, in die Unendlichkeit hinein, erfahren müssen, möchte Frisch als Warnung verstanden wissen davor, die einmal gegebene Lebenszeit nicht zu vergeuden. *Triptychon* muss daher als ein Appell an die „Lebensverantwortung vor dem Endgültigkeitsanspruch des Todes“¹²⁵ verstanden werden. Das Wissen um dessen Unabwendbarkeit soll Inspiration im Leben sein, die gegebene Zeit bewusster zu gestalten.

Die Emotions- und Aktionslosigkeit der in Totenstarre verfallenen Figuren, die Frisch in *Triptychon* skizziert, trägt wesentlich dazu bei, dass die „tödliche Dramaturgie“¹²⁶ des Stücks und der Eindruck, es sei „antidramatisch und schwer zu inszenieren“¹²⁷ die Kritiker dazu veranlasste, die Arbeit als weitgehend negativ bis gleichgültig aufzunehmen. Tatsächlich

121 Lüthi, S. 91

122 Breier, S. 122

123 Schäffer, Neue Zeit, 3. Februar 1981, o.S.

124 Kathrein, Die Presse, 3. Februar 1981, S. 5

125 vom Hove, Salzburger Nachrichten, 3. Februar 1981, o.S.

126 Butterweck, Die Furche, 4. Februar 1981, o.S.

127 Iden, Frankfurter Rundschau, 4. Februar 1981, o.S.

finden sich in dem Stück, mit Ausnahme des Gesprächs zwischen Francine und Roger, die sich als Gäste der Trauerfeier im ersten Bild kennen lernen, in diesem Stück ausschließlich Dialoge zwischen Toten bzw. zwischen Toten und resignierenden Lebenden statt. Diese finden aber in den Verblichenen, mit denen sie zu kommunizieren versuchen, keinen adäquaten Gesprächspartner, da die Toten nur in ihren unveränderbaren Gesten und Worten verhaftet bleiben und nicht direkt reagieren können. Vor allem im zweiten Bild, das eine Art Hades darstellt, verweilen die Figuren miteinander und sind in ihren starren Gesten und Handlungen gefangen. Zwar treten die Toten hier in Dialog miteinander, doch mehr als gemeinsame Reminiszenzen des einmal zusammen Erlebten kommen dabei nicht zustande. Eine tatsächliche rückblickende Bewertung ihrer Erfahrungen ist ihnen in ihrem Zustand nicht mehr möglich. Ebenso eintönig wirken die Gespräche, nur die im Leben ausgetragenen Konflikte werden hier bis ins Endlose wiederholt. Das Resultat ist eine Sammlung an oberflächlichen Dialogfetzen, die nebeneinander und nacheinander abgehandelt werden, ohne detailliert die vergangenen Beziehungen zu beschreiben. Die Absicht des Autors liegt jedoch gerade darin, dass die „Tatsache des Verlorenseins, der Unausweichlichkeit des Todes von Frisch bewusst unpathetisch, geradezu unterkühlt ins Spiel gebracht“¹²⁸ wird und damit eine Welt gezeigt wird, die ganz bewusst als Bühnenspiel zu verstehen ist. Auch in *Triptychon* findet sich das wieder, was Frisch schon am Beginn seines dramatischen Schaffens beabsichtigte: das Aufzeigen einer Trennung von Spiel und Welt, vor allem durch das Aussetzen einer natürlichen Zeitabfolge und die Darstellung einer Welt, die ganz bewusst nicht die Realität zu imitieren versucht. Dies wird hier sichtbar durch ein Aufeinandertreffen und Verschmelzen von Diesseits und Jenseits, was als solches schon in *Nun singen sie wieder* zu finden ist. Schon in Frischs zweitem Bühnenstück taucht die Darstellung einer Art von Totenreich auf. Die Ermordeten und Gefallenen des Krieges verweilen zusammen im Kloster des ebenfalls erschossenen Popen, als eine Art Zwischenwelt dargestellt, um dort für die Ewigkeit Brot für die ebenfalls getöteten Neuankömmlinge zu backen. Die Toten imaginieren hier zusammen das Leben, das sie zusammen hätten führen können und werden so mit den Versäumnissen ihres beendeten Lebens konfrontiert. Gefangen in der Unwiederbringlichkeit des Todes, wie es auch den Figuren in *Triptychon* im zweiten Bild ergeht, ist auch der Hauptmann, der es im Leben verabsäumt hat, seine Familie glücklich zu machen. Jetzt muss auch er erfahren, dass mit dem Tod der Zustand der absoluten Unveränderbarkeit eintritt. Auch ihm kommt die Erkenntnis des verfehlten Lebens zu spät:

¹²⁸ Allemann, S. 329

Vieles muss anders werden. Wir hatten ein Haus, verstehst du, es war uns viel zu groß. Ich habe es bauen lassen, damit die Leute uns beneiden. Um unser Glück, das dennoch nicht kam. Das Haus, es war so groß wie Mein Ehrgeiz, und ebenso leer. (GW II, S. 119)

Seine eigentliche Strafe besteht darin, dass er tatenlos zuschauen muss, wie seine Frau seiner im Leben versäumten Erkenntnis wegen das falsche Leben an den Sohn weitergibt. Die Toten in *Nun singen sie wieder* können bei aller noch erlangten Erkenntnis die lebenden Hinterbliebenen nicht mehr davon abhalten, dieselben Fehler zu begehen.

Das erste Bild in *Triptychon* beschreibt die Situation der Trauerfeier für den alten Proll, dessen Witwe mit dem imaginierten Abbild ihres verstorbenen Ehemannes kommuniziert und die gemeinsame Ehe Revue passieren lässt. Als Hinterbliebene ist auch für sie als Lebende der Tod ein unüberwindbares Ende jeder Möglichkeit auf Verbesserung, vor allem ihrer Ehe. Die Situation ermöglicht ihr nur eine bittere Bilanz der Beziehung zu ihrem toten Mann und das Wiederholen der Vorwürfe, die sie ihm zu Lebzeiten zu machen offenbar verabsäumt hat. Ihr toter Mann kann auf diese erst jetzt ausgesprochenen Vorwürfe genauso wenig reagieren wie sie wissen, dass diese von ihrem Mann im Jenseits gehört werden.

Die Toten in *Triptychon* lernen nichts mehr dazu, und haben damit auch nicht die Chance, ihre einmal begangenen Fehler und Versäumnisse zu erkennen oder gar zu analysieren. Ihre einzige Möglichkeit eines Ausdrucks ihres Ichs ist die einsame oder gemeinsame Erinnerung ihrer Erfahrungen zu Lebzeit, wie sich stellvertretend für alle Figuren des zweiten Bildes die junge Katrin äußert:

Es kommt nichts hinzu, was ich nicht schon erfahren habe. Und ich bleibe Anfang dreißig. Was ich denke, das habe ich schon gedacht. Was ich höre, das habe ich gehört. GW VII, S. 117

Was als Aussage der szenischen Bilder bleibt, ist der dringliche Aufruf zur Gestaltung einer annehmbaren Identität zu Lebzeit. Frisch gelingt dies am eindringlichsten mit der Figur des Clochards im zweiten Bild, der als einst gefeierter Theaterschauspieler in die Obdachlosigkeit abrutscht. Er weiß um die Versäumnisse und Verfehlungen seines Lebens, doch scheint er es nicht nötig zu haben, sie mit den anderen Verstorbenen in Ewigkeit zu wiederholen. Vielmehr fungiert er als eine Art Kommentator, der den banalen Zustand beschreibt, in dem er und die anderen Figuren sich befinden:

sie wandeln in der Ewigkeit des Vergangnen und lecken an ihren dummen Geschichten, bis sie aufgeleckt sind. GW VII, S. 130

Stattdessen erzählt er von seinem eigenen Tod, der, wie er als einziger unter all den Toten, mit denen er die Ewigkeit verbringen muss, erkannt hat, schon zu Lebzeiten begonnen hat: „Es dauerte dreißig Jahre“¹²⁹, beschreibt der Clochard rückblickend an sich die Leiche im lebenden Menschen, die Summe der verpassten Chancen und falschen Entscheidungen. Direkt erfahrbar werden die Versäumnisse eines Lebens für Roger im dritten Bild. Der Lebende phantasiert sich in einen von Straßelärm rythmisierten Dialog mit seiner ehemaligen, verstorbenen Partnerin Francine – der er auf der Trauerfeier im ersten Bild erstmals begegnet ist - auf einer Parkbank, bevor er Selbstmord durch Kopfschuss begeht. Die von Roger subjektiv erfahrene Zeit wird der realen Zeit der Nacht, in der er sich Francine zurück ins Gedächtnis holt, gekoppelt. Dazu dient die Einbindung des Verkehrs, der, je später es wird, abnimmt. Die Momente vor seinem Tod erlebt Roger als Bilanz der Beziehung der beiden, die jedoch nur von ihm selbst ausgeführt werden kann. Die Aussagen Francines sind nur diejenigen, die ihm von ihr aus dem eigentlichen, Jahre zurückliegenden Trennungsgespräch noch in Erinnerung sind. Die tote Francine kann sich, wie die Figuren im zweiten Bild, nur mehr wiederholen, während Roger ihr von seiner Lebenszeit nach der Trennung, von seinen Erfahrungen und den Erinnerungen an sie erzählen kann. Die Bilanz seines Lebens nach ihrem Tod, die er hier für sie zieht, erinnert stark an die lebendige Leiche in ihm, die der Clochard an sich selbst beschreibt. Roger versucht lediglich verzweifelt, das Scheitern ihrer Beziehung zu reflektieren, doch bleibt er damit alleine, da Francine ihm statt Erklärungen nur die bereits vor langer Zeit ausgesprochenen Vorwürfe mechanisch wiedergeben kann und ihn schließlich, als scheinbare letzte Lösung seiner Probleme in ihr Totenreich ziehen muss, womit sich der dramaturgische Kreis des *Triptychon* schließt.

¹²⁹ GW VII, S. 135

4. Die Darstellung des Mannes

Nicht nur in der Analyse der dramaturgischen Konzeptionen Frischs, sondern auch in thematischer Hinsicht lässt sich sein Werk in einem Gesamtbogen betrachten, wobei neben den dramatischen Arbeiten auch seine Romane und Erzählungen, wie oben bereits beschrieben, immer wieder dieselben Motive aufgreifen. Frischs eindrucksvolle Sammlung an Männerportraits lässt sich folglich unter einigen Gesichtspunkten zusammenfassen, um – allgemein als unbefriedigend bis zerstörerisch empfundene - Lebensumstände und daraus folgende Grundprobleme der Protagonisten zu entschlüsseln und zwischen den einzelnen Werken Parallelen zu ziehen, die helfen, Frischs Arbeiten als ein einheitliches Gesamtwerk zu betrachten.

Jede Geschichte Frischs, ob in den Theatertexten oder im Prosawerk, dreht sich um einen oder mehrere Männer, die im Zentrum des Geschehens stehen. Alle männlichen Figuren Frischs eint das immer selbe Bestreben, aus dem vorhandenen sozialen Umfeld und der momentanen Lebenssituation, aus einer einmal gestalteten Biographie auszubrechen. Bei allen führt dieser Wunsch, der in verschiedensten Arten und Ausführungsvarianten immer ähnlich unbefriedigenden Ausgang nimmt – sowohl für die Protagonisten als auch für die Personen, die in deren Leben wichtige Positionen einnehmen, geradewegs in ein Misslingen, das die Männergestalten Frischs durchwegs aufzeigen. Der so stark vorhandene Drang, die bestehenden Konventionen zu durchbrechen, ist Folge des Empfindens der Frisch-Helden, dass das einmal gewählte Leben zu einem Korsett geworden ist, welches sie zu ersticken droht. Die Gründe für dieses Bewusstsein sind an unterschiedlichen Stellen zu suchen.

Worin sich die Lebensläufe aller Männerfiguren gleichen, ist die Einschränkung einer gesunden persönlichen Entwicklung als Folge von nicht überwindbaren Minderwertigkeitsgefühlen, die sie aus verschiedenen Gründen belasten und deren Ursachen sowohl bei den Männern selbst als auch in ihrer direkten Umgebung zu suchen und zu finden sind. Der Mann in Frischs Werk kann, durch eben diese Unüberwindbarkeit des Mangel an Selbstwertgefühl als ein in vielerlei Hinsicht Gescheiterter betrachtet werden, da er eines – und das haben fast alle männlichen Protagonisten gemein – nicht vermag: welchen Aufwand zu Verbesserung oder Veränderung und zu einem sinnvollen Lösungsversuch er auch immer betreiben mag, er kann sich am Ende meist trotzdem nicht vollständig annehmen und in weiterer Folge nicht zu seinem wahren Ich finden.

4.1. Der Mann und sein Verhältnis zur Schweiz. Ausbruchsversuche und Sehnsuchtsmotive

Die erste und unmittelbarste Reaktion auf dieses Unvermögen der Männer, sich und ihr einmal gewähltes Lebenskonzept sinnvoll zu gestalten oder das existierende wenigstens anzunehmen, ist der Drang zur Flucht, einerseits aus der direkten Umgebung, die sie als den Grund für ihre Probleme sehen, andererseits vor sich selbst, da sie darin die einzig mögliche Lösung sehen, der unerwünschten Identität zu entkommen. Die Verweigerung der direkten Konfrontation mit dem eigentlichen Misslingen muss unweigerlich dazu führen, dass die einmal erlebten Missstände nur Gefahr laufen, sich laufend zu wiederholen.

Wie schon erwähnt, liegt das Kernproblem der Helden der frühen Arbeiten grundsätzlich darin, eine Lebensweise zu finden, die unabhängig von Pflicht- und Arbeitswelt, jenseits der so verhassten Alltagsexistenz geführt werden kann. Die im Frühwerk so eindringlich beschriebene Kritik an der konventionellen bürgerlichen Lebensweise als Ursache für die Einengung der Persönlichkeit und ihrer Entfaltungsmöglichkeiten geht dabei eng einher mit der sich von Werk zu Werk stärker entwickelnden Ablehnung des Heimatlandes Schweiz und der Mentalität und Kultur ihrer Bewohner.

Die Kritik an der Schweiz definiert sich im Frühwerk nicht als konkret oder gar politisch, da Frisch als junger Mann noch durchaus im Sinne der geistigen Landesverteidigung und gemäß jener Zeit denkt, in der die Identität der Schweiz durch das Naziregime bedroht ist und sich unter den Schweizern als logische Konsequenz, als Schutzmechanismus ein übersteigertes Nationalbewusstsein bildet. Der junge Frisch bildet in dieser Stimmung und Tradition keine Ausnahme. Im Text zur Schauspielhausfrage, in dem Frisch den international ausgerichteten Spielplan der Pfauenbühne kommentiert, lässt sich die Grundhaltung des jungen Autors seinem Heimatland gegenüber nachlesen:

wir sind ein Volk unter Völkern, ohne Größenwahn und ohne Minderwertigkeit, ein Volk mit eigener Aufgabe, mit eigenem Glauben, mit eigenem Staat und eigener Kultur - (GW I, S. 102)

Folglich fehlt im Frühwerk noch der direkte Angriff auf die Mentalität und das Denken seiner Landsleute und ihr System, wie Frisch ihn später immer wieder formuliert und in *Stiller*, dessen aggressive Polemik gegen die Schweiz ihren Höhepunkt in Frischs Werk markiert, zum Grundthema macht. Anatol Stillers Tiraden – und hier spricht der von seiner Heimat so frustrierte Bildhauer die Gedanken seines Autors aus - gegen die Schweizer und

ihre Traditionen fassen die in den Fünfziger Jahren ausgereifte Einstellung seinem Heimatland gegenüber zusammen:

Man kann mit diesen Schweizern nicht über Freiheit sprechen, ganz einfach, weil sie es nicht ertragen, daß man sie in Frage stellt, die Freiheit, und daß man sie nicht als schweizerisches Monopol betrachtet, sondern als ein Problem. Überhaupt fürchten sie sich vor jeder offenen Frage; sie denken immer grade so weit, wie sie die Antwort schon in der Tasche haben, eine praktische Antwort, eine Antwort, die ihnen nützlich ist. (GW III, S. 546)

Frischs zunehmende Motivation, die Schweiz zu seinem literarischen Thema zu machen, sich durch „hartnäckig wiederholte öffentliche Kritik am Traditionalismus ihrer Landsleute und am Immobilismus des Systems“¹³⁰ bemerkbar zu machen, findet ihren Ursprung einerseits darin, dass mit Kriegsende die politische Gefährdung der Schweiz ein Ende findet und der übertriebene Patriotismus der Schweizer als Verteidigung des Kulturgutes gegen das Nazi - Deutschland somit hinfällig wird, andererseits in der eigenen, privaten Erfahrung mit dem System und dessen Anforderungen an das menschliche Individuum und zunehmend kritischen Beobachtung der passiven Mentalität der Menschen seiner Heimat. Ab den Vierziger Jahren fühlt sich Frisch immer mehr veranlasst, die für ihn persönlich als einengend erlebten Gesellschaftsstrukturen literarisch zu verarbeiten, wie etliche *Tagbuch*-Eintragungen verdeutlichen:

Was auffällt, wenn man draußen gewesen ist: das Verkrampfte unsrer Landsleute, das Unfreie unseres Umganges, ihre Gesichter voll Fleiß und Unlust; nicht auszuhalten, wenn sie von ihrem bescheidenen Wesen reden; in Wahrheit, sobald gewisse Hemmungen fallen, zeigt sich das Gegenteil (GW II, S. 491)

Dementsprechend sind die Figuren schon in den frühesten Prosawerken - vertreten durch Jürg Reinhart und Kilian in *Bin* – bereits Vorläufer jener Männer wie Pelegrin und der Rittmeister, der Staatsanwalt in *Graf Öderland* oder Stiller, deren Unzufriedenheit mit dem reglementierten System ihrer Heimat Ursache dafür ist, eine bald nicht mehr zu ignorierende Sehnsucht nach der Ferne zu entwickeln, deren Folge unüberlegte Ausbruchversuche sind, die nahezu alle Frisch-Helden auf unterschiedlichste Weise unternehmen.

Jürg Reinhart erscheint als erster Frisch-Held, der in der Ferne der dalmatinischen Küste den geeigneten Ort für die Entwicklung seiner persönliche Reife und charakterlichen Vollendung sucht, von denen er sich sicher ist, dass er sie in der Schweiz nicht erlangen kann, und,

¹³⁰ Buddecke, S. 20

einmal dorthin zurückgekehrt, kläglich an den Anforderungen der Gesellschaft seiner Landsleute scheitert. Als solcher steht Reinhart für den Ausgangspunkt in einer langen literarischen Tradition von Männerfiguren, die das Verlassen der Heimat, deren Gesellschaftsstrukturen sie als rigide und einschränkend empfinden, als Voraussetzung für die erfolgreiche Suche nach sich selbst definieren. Genau wie Reinhart ergeht es auch Stiller, der, sich wieder in der Heimat befindend, den Grund für seine Flucht und die Ablehnung des Landes, in das er zurückgekehrt ist, formuliert:

ihre Angst davor, daß die Welt sich verwandeln könnte, ihre geradezu panische Angst vor dem geistigen Wagnis GW III, S. 548

Das dem Autor in der Schweiz so sehr vermisste Wagnis als Grundvoraussetzung für eine erfolgreiche Suche nach der eigenen Identität und der Kampf mit dem „patriotischen Eifer, dem die Selbstkritik schon als Verrat erscheint“¹³¹, wie ihn Frisch in *achtung: Die Schweiz* diskutiert, entwickelt auch in den Frisch-Helden im dramatischen Werk den Drang, ihr Land zu verlassen, in der Hoffnung, in der Ferne eine lebbarere Existenz zu finden.

Der Rittmeister in *Santa Cruz* ist die erste dieser dramatischen Männerfiguren, dessen Sehnsucht nach Ferne und räumlicher Distanz zur Heimat aus dem Wunsch resultiert, individuelle Lebensvorstellungen zu verwirklichen, deren Realisierung ihm in seinem behausten Leben in dem vom Schnee eingeschlossenen, jedoch geordneten Schloss der Ehe nicht möglich erscheinen.

Das verschneite Städtchen, in dem der Rittmeister mit seiner Familie lebt, ist als eine Art Modell für genau jene Schweiz anzunehmen, wie sie Frisch als junger Mann empfindet. Schon im Vorspiel ist die Grundstimmung eines Ortes skizziert, die Frisch an der Schweiz immer wieder kritisiert; in der Pinte hocken die Dorfbewohner, wie in der ersten Regieanweisung beschrieben „langweilig und stumpf“¹³². Hier liegt der Vergleich zu den Schweizern nahe, deren Trägheit und Passivität Frisch immer wieder kritisiert. In dem in *Santa Cruz* beschriebenen Ort scheint selten etwas Neues zu passieren, die Atmosphäre ist geprägt von Öde und Resignation. Wie der Schilderung der Dorfbewohner im Vorspiel zu entnehmen ist, ist das Dorf mit häufigen Sterbefällen konfrontiert. Es scheint fast so, als sei es ausschließlich von Leuten besucht, die zum Sterben hierher kommen. „Aus aller Herren

¹³¹ GW III, S. 296

¹³² GW II, S. 7

Länder kommen sie; wir aber leben davon, sage ich mir...“¹³³, wird das rege Geschäft mit den Beerdigungen emotionslos kommentiert. Auch die Schneemassen, die das Dorf ununterbrochen bedecken, sind als Todessymbolik zu betrachten und unterstreichen die Enge, die die Bewohner in diesem Ort einschließt. Die im Vorspiel in der Pinte versammelten Gäste und Dorfbewohner umgibt zusätzlich zu ihrer Unlust auch die Aura einer grundsätzlich pessimistischen Lebenshaltung. „Wir kennen das nämlich, und einen Monat später lag er drüben im Kirchhof, jedes Mal, der andere mit der Genesung“¹³⁴ ist der einzige nüchterne Kommentar der Wirtin dazu, dass der Vagant, der aus der Ferne hierher gekommen ist, mit dem Dorfarzt seine Heilung feiert. Immerhin ist der Vagant Pelegrin derjenige, „der auf dem Tische hockt, Gitarre spielt und summt“¹³⁵, wie ebenfalls in der ersten Regieanweisung beschrieben, der in die stagnierende Langeweile des Ortes wenigstens einen Hauch Musik bringt. Das japanische Lied aus der Fremde, seine Schilderung der fruchtbaren Farm in Kuba, die auf ihn wartet, und die Koralle, die er in der Pinte zurücklässt, bevor er zum Schloss aufbricht, um Elvira wieder zu sehen, sind Symbole für die gegensätzliche Welt, aus der Pelegrin kommt, eine Art Idealwelt, die als positives Gegenstück zu der beschriebenen Umgebung wirken. Vor allem die Beschreibungen von den auf seinen Reisen entdeckten Orten und vom Meer stehen dem Dorf, das seine Bewohner scheinbar wegen der nicht endenden Schneemassen unter Verschluss hält und komplett von der Außenwelt abschirmt, entgegen. Als einen Morgen „voll jauchzender Sonne, ein Morgen voll Bläue und Wind, ein Morgen ohne Küste, schrankenlos.“¹³⁶, beschreibt Pelegrin Elvira das Leben, das sie mit ihm führen könnte, wenn sie bei ihm bleibt und mit ihm weitersegelt. Auch dem Rittmeister macht er das Vagantenleben schmackhaft, indem er ihm von einer Welt berichtet, die das Gegenstück zu dessen Heimat darstellt: „ich sage Ihnen, da gibt es keinen Winter.“¹³⁷

In seinem Dorf scheint das Schloss des Rittmeisters als etwas im Ort Fremdes; „Und dabei hat keiner noch das Schloss betreten, sein Lebtag nicht.“¹³⁸, „die lassen schon keinen herein“¹³⁹. Hier wird bereits klar, dass der Rittmeister sich von der Umwelt, in der er lebt, abgrenzt, weil er sich mit ihr nicht identifizieren kann, und hier die Gefühle des Autors seiner

¹³³ ebd., S. 15

¹³⁴ ebd. S. 9

¹³⁵ ebd., S. 7

¹³⁶ GW II, S. 36

¹³⁷ ebd., S. 55

¹³⁸ ebd., S. 11

¹³⁹ ebd.

Heimat gegenüber verdeutlicht. Paradoxerweise bricht gerade der an Freiheit und örtliche Ungebundenheit gewöhnte Pelegrin zum Schloss des Rittmeisters auf, um „noch einmal unter lebenden Menschen zu sein“¹⁴⁰.

Der Ausbruchsversuch des Rittmeisters, der wie bei allen Frisch-Helden erfolglos endet, wird ausgelöst durch die Konfrontation mit den Erzählungen des Besuchers Pelegrin, der das starre pflichtbewusste Dasein, in dem sich der Protagonist selbst gefangen fühlt, abgelehnt hat, um der bürgerlichen Zwangsjacke zu entkommen. Deshalb träumt sich der Rittmeister in die Vorstellungen von Pelegrins Idealleben hinein, das er am Hafen von Santa Cruz zugunsten der Entscheidung für das Leben mit seiner Verlobten Elvira versäumt zu haben meint:

was suchen wir denn anderes als Ihn, der unser anderes, vielleicht unser wirklicheres Leben führt, das Leben, das ich heute selber führen würde, hätte ich damals das fremde Schiff bestiegen, das Meer erwählt und nicht das Land, das Ungeheure, nicht das Sichere. GW II, S. 22

Die Sehnsucht konzentriert sich in den Gedanken des Rittmeisters auf das vor langer Zeit durch die Entscheidung, nicht mit Pelegrin weiterzusegeln verpasste Ziel Hawaii, dessen Vollkommenheit er sich, durch die Erzählungen des Vaganten beschrieben, als den idealen Ort, um glücklich zu leben denkt, und die seinen Wunsch nach dem Aufbruch in die Ferne noch verstärken.

PELEGRIN: Je weiter, um so schöner!

RITTMEISTER: Sie reden mir aus dem Herzen.

PELEGRIN: Hawai...Hawai... GW II, S. 55

Sein Ausbruchsversuch gibt ihn jedoch der Lächerlichkeit preis. Seine überstürzte Abreise im dritten Akt zeichnet ihn bei aller Kontrolle über sein alltägliches, pflichtvolles Leben als lachhaft; er überlegt allen Ernstes, mitten im Winter „im Nachtkleid zu verreisen“¹⁴¹ und erscheint, obwohl auf diese Dummheit hingewiesen, wenige Augenblicke später im „Wams seiner Jugend“¹⁴², was sein Schreiber nur nüchtern kommentiert: „es gibt Dinge, die gar nicht dazu vorkommen, damit wir sie verstehen. Dennoch kommen sie vor. Man nennt das

¹⁴⁰ GW II, S. 12

¹⁴¹ GW II, S. 41

¹⁴² ebd.

Wahnsinn.“¹⁴³ Die Erfüllung des Wunsches, hinaus aufs Meer zu segeln, wie er verpasst zu haben meint, versucht er zu ersetzen, in dem er hinaus in den Schnee fährt.

Seine Alltagssprache, vor allem im Umgang mit seinen Bediensteten erweist sich als emotionslos und nüchtern. Als er den Pferdebursten entlässt, ist seine Wortwahl gekennzeichnet von Kompromisslosigkeit und Pflichterfüllung. Seine Sprache ist ebenso eintönig wie das Dasein, das er führt. Die Protokollierung des täglichen Lebens, welche er dem Schreiber diktiert, ist kurz und knapp, und es fehlt gänzlich an Gefühl. Sobald sein Diener Kilian jedoch vom Vaganten in der Küche erzählt und dadurch seine Erinnerungen an den Hafen von Santa Cruz geweckt werden, wird er wehmütig und beginnt, vom Ende des Pflichtdaseins zu träumen. Hier verändern sich seine Sprache und Art gänzlich, und er nimmt ähnlich schwärmerische Züge an, die an die Sprache der wiederholten Beschreibungen Pelegrins von seiner Farm in Kuba erinnern. Sobald er zu Elvira von dem verpassten anderen Leben spricht, zeigt sich seine Wortwahl poetisch-sentimental.

Mit der Entscheidung im dritten Akt, das Schloss zu verlassen, um nochmals auf Reisen zu gehen, finden seine schwärmerische Ader und seine Bereitschaft zu Abenteuern ihren Höhepunkt. Den schon zu engen, weil in der Jugend getragenen Gürtel schleudert er leidenschaftlich von sich, um die verwegene Erwartung des bevorstehenden Abenteuers zu markieren. Der Abschiedsbrief, den er diktiert, ist eine Sammlung von verklärten, verträumten und naiven Rechtfertigungen seiner überraschend spontanen Absichten. Diese stehen im krassen Gegensatz zu seinem normalen Verhalten, wie es sein Schreiber charakterisiert: „Seit siebzehn Jahren stehe ich in Diensten, nie eine Laune, nie eine Willkür (...) ein Mann von Vernunft“¹⁴⁴.

Dem pflichtbewussten Rittmeister als diametrales Gegenstück in Lebenswahl und Charakter ist Pelegrin gezeichnet. Er ist die Gelassenheit und Sorglosigkeit in Person. Schon im Vorspiel sitzt er auf dem Tisch und zupft seine Gitarre, womit sofort das Bild des freien Vagabunden suggeriert wird. Die Schrankenlosigkeit in seinem Charakter, wohl Grundvoraussetzung für das von ihm gewählte Piraten- und Abenteuerleben, zeigt sich vor allem in seinem Betragen als Gast des Rittmeisters und Elviras. Im überordentlichen Schloss ist er die Personifikation der Leichtigkeit des Daseins. Schon als er noch in der Küche bei den Bediensteten die erste Zeit verbringt, fällt bereits sein von jeglichen Alltagsorgen freier Lebensstil auf, wie der Diener ihn Elvira beschreibt: „Der Kerl – unser Gast...es ist so eine

¹⁴³ ebd.

¹⁴⁴ GW II, S. 40

Lebensart von ihm, daß er das Glas, wenn es leer ist, jedes Mal, wenn es leer ist, in eine Ecke wirft.“¹⁴⁵

Nur einmal verliert Pelegrin im Stück seine Gelassenheit und die Kontrolle über die Situation. Als er seine Freiheit und sorglose Existenz in Gefahr sieht, als Elvira ihn davon abhalten will, nach Hawaii weiterzureisen, zeigt ihn die Angst, am Hafen von Santa Cruz verhaftet zu werden, plötzlich panisch, aggressiv und ungeduldig Elviras Flehen gegenüber: „Wir müssen weiter. Der Teufel hole dieses Santa Cruz!“¹⁴⁶ Er lässt sich schließlich, aus lauter Sorge, nicht weiterreisen zu können, sogar auf eine Schlägerei mit dem Neger, der ihm Austern verkaufen will, ein.

Jedoch noch in der Nacht seines Todes zeigt sich Pelegrin, gemäß seiner Einstellung, sich durchs Leben treiben zu lassen, leicht und heiter. Wohl wissend, dass sein Ende naht, wandelt er durchs Schloss, sieht sich die Bücher an und knackt unentwegt Nüsse. Im fünften Akt auf die familiären Folgen seines Besuches von Elvira angesprochen, weist er ihre Vorwürfe ohne Emotion zurück: „Offen gestanden, ich dachte gar nicht daran, was ich hätte anrichten können...Wunderbare Nüsse, was ihr da habt!“¹⁴⁷ Auf Elviras Versuch, Streit zu provozieren, geht Pelegrin nicht ein. Er sieht sich weder dazu veranlasst, die gemeinsame Vergangenheit mit ihr zu diskutieren, noch sieht er eine Notwendigkeit darin, den Besuch auf dem Schloss, den sie ihm übel nimmt, zu rechtfertigen: „Hätten wir, so wie wir stehen, nur eine Stunde lang schweigen können! Nur das...Du hättest sticken können oder lesen; ich hätte diese Bücher betrachtet, Schmetterlinge, all diese gemalten Pflanzen: *Melaleuca folia* zum Beispiel...und dann, ja, dann wäre ich weiter gegangen.“¹⁴⁸

Doch wirken auch Pelegrins verschönernde Erzählungen seiner abenteuerlichen Reisen alles andere als überzeugend, sondern eher wie einstudierte Phrasen. Pelegrins Dasein entpuppt sich als ebenso oberflächlich wie das des Rittmeisters. Die wiederholte, illusorische Schilderung seiner Farm in Kuba deutet eher darauf hin, dass er sich damit stets selbst vergewissern muss, den Glauben an ihren Wahrheitsgehalt nicht zu verlieren. Das Fernweh nach Hawaii, in *Santa Cruz* noch als konkretes Ziel beschrieben, als Symbol, dem alles bedeckenden, einengenden Schnee der Heimat zu entkommen und die Angst, das wahre Leben verpasst zu haben, stellen die emotionale Grundhaltung dar, die den Rittmeister

¹⁴⁵ GW II, S. 25

¹⁴⁶ ebd., S. 48

¹⁴⁷ ebd., S. 61

¹⁴⁸ GW II, S. 68

lebenslang beeinflusst, wie er brieflich seiner Frau seinen überstürzten, sinnlosen Aufbruch erklärt:

„Noch einmal das Meer...Begreifst du, was ich meine? Noch einmal die Weite alles Möglichen: nicht wissen, was der nächste Augenblick bringt, ein Wort, das ans andere Ende der Welt lockt, ein Schiff“ GW II, S. 43

Die von ihm so sehr ersehnte und an Pelegrin beneidete Existenz in Freiheit erweist sich letztendlich in der Beschreibung des Vaganten als ebenso unbefriedigend wie seine eigene, reglementierte.

Auch die Sehnsucht des Staatsanwalts Martin, dessen Leben genau wie das des Rittmeisters von beruflichem Erfolg und Ordnung einerseits, von Starrheit und Leere im häuslichen Leben andererseits gekennzeichnet ist, und der als Graf Öderland die Flucht vor der ungewünschten Existenz antritt und in seinem Revolutionstraum als ein „blutrünstigerer Vetter Pelegrins“¹⁴⁹ ebenfalls versucht, diesem Status zu entkommen, kennt ein konkretes Ziel. Sein Wunsch ist es, die Insel Santorin zu bereisen, die er sich in seiner recht naiven Fernwehillusion genau wie der Rittmeister Hawaii als den idealen Ort vorstellt, um zu seinem eigentlichen Ich zu gelangen, ohne ihn selbst je gesehen zu haben. Sein Traum von einem Leben in der Ferne, in größtmöglicher Distanz zu dem verhassten, durch pflichtbewusste Arbeitserfüllung gekennzeichneten Leben, beinhaltet als Symbol ebenfalls wie in *Santa Cruz* ein Schiff, das Frisch später als „Element der Bewegung, das Gegenelement zum Behausen, zum Bleiben“¹⁵⁰ erinnert. Öderlands Schiff jedoch ist schon, von der idealisierten Darstellung von Pelegrins Nacht unter Sternenhimmel irgendwo mitten auf dem weiten Meer auf ein verstaubtes, nicht beachtetes Modellexemplar auf einer Truhe stehend geschrumpft, seine erträumte Vorstellung von Santorin offenbart sich als schmutzige, unter Wasser stehende Kloake in der Kanalisation. Entgegen dem Schicksal des Rittmeisters, der lediglich in seine alten Lebensumstände zurückkehren muss, endet Öderlands Traum von der Reise in die Ferne voll Sonne und Freiheit, um das erstrebenswerte Leben zu führen, in Schmutz und Kälte.

Auch viele der in späteren Werken beschriebenen Männerfiguren kämpfen mit der Tatsache, der räumlichen Gebundenheit ihrer Heimat entgehen zu wollen und dabei in Situationen zu landen, die sie erst recht nicht bewältigen können. Die Flucht vor dem reglementierten, einengenden Dasein in der Heimat treten auch die Nachfolger des Rittmeisters, von Pelegrin

¹⁴⁹ Knapp, Angelpunkt *Öderland*. S. 239

¹⁵⁰ Koch, S. 123

und dem Grafen Öderland an. Genau wie deren Ausbruchsversuche von Misserfolg und dem Ausbleiben der erstrebten Veränderung gekennzeichnet sind, gelingt auch ihren Nachfolgern entweder die Flucht in fremde Länder nicht, oder sie kehren aus unverständlichen Gründen wieder in ihr Land zurück, um das Leben, das sie verlassen und dem sie eigentlich entgehen wollten, fortzusetzen.

Ganz im Sinne Reinharts, der, wieder in die Schweiz zurückgekehrt, resignierend feststellt, hier merke man „jeden Blödsinn, den du begehst“¹⁵¹, laufen die Männerfiguren Frischs immer Gefahr, sich mit einer nur gespielten, effektlosen Befreiung zufrieden geben zu müssen. Stiller steigt aus Frustration über die Enge seines Heimatlandes unbemerkt auf ein Schiff, das ihn in die Vereinigten Staaten bringt, wo er einige Jahre lang, verschollen für die Menschen, die er zuhause ohne jegliche Erklärung seines Handelns einfach zurück lässt, in der erwünschten Freiheit lebt, dann jedoch unverständlicherweise wieder zurückkehrt und die Einengung in der Schweiz erneut zu spüren bekommt.

Auch Roger, der genau wie Kürmann in seinen jungen Jahren in die Ferne aufbricht, sieht nur in dem Verlassen seiner gewohnten Umgebung eine Chance, mit seinem Leben und den Erfahrungen, die ihn nicht mehr loszulassen scheinen, umgehen zu lernen. „Du wirst nach Austin gehen und wir werden froh sein, daß wir einander nichts mehr beweisen müssen“¹⁵², spricht die von ihm imaginierte, bereits längst verstorbene ehemalige Lebensgefährtin Francine. Seine Entscheidung aber, seine Existenz in einem anderen Land zu korrigieren, entpuppt sich wie bei allen anderen Frisch-Helden als erfolglos, denn auch sein Leben in Austin bringt ihm nicht die erwünschte Zufriedenheit, und er kehrt zurück, um sich das Leben zu nehmen.

Das Fernweh wirkt nur als illusorische Ablenkung von der eigentlichen Unfähigkeit zu einer nötigen Lebens - Veränderung. Das Motiv des Aufbruchs ist eng verknüpft mit dem Problem, nicht mit dem eigenen Ich fertig zu werden, was in dem Bedürfnis gipfelt, die Flucht vor der nicht annehmbaren Identität, vor dem eigenen Ich anzutreten.

¹⁵¹ GW I, S. 486

¹⁵² GW VII, S. 186

4.2. Das Problem mit der Identität

Mit dem Bedürfnis zur Flucht eng verwoben ist die problematische männliche Beziehung zur eigenen Identität, die Frisch als eines seiner Grundthemen seine gesamte Schaffenszeit hindurch in verschiedensten Formen literarisch abhandelt. Alle Frisch-Helden, im Drama wie auch im Prosawerk leiden in ähnlicher Weise unter dem gleichen Problem. Sie alle fühlen sich aus verschiedensten Gründen in einer Identität eingeschlossen, die sie als absolut unidentifizierbar empfinden und deren sie sich verzweifelt zu entledigen versuchen. Die zu diesem Zweck unternommenen Ausbruchsversuche enden meist trotzdem wieder in einer ähnlichen Biographie, die Männer bei Frisch nicht als gehaltvoll und vollkommen empfinden, sondern als Hindernis an einer gesunden Entfaltung ihrer Persönlichkeit.

Wie schon erwähnt, liegt das Kernproblem der Helden im Frühwerk, und somit auch in *Santa Cruz* grundsätzlich darin, eine Lebensweise zu finden, die unabhängig von Pflicht- und Arbeitswelt, jenseits der Alltagsexistenz, die Frisch in *Bin* und den Romanen um Jürg Reinhart schon ausführlich abgehandelt hat, geführt werden kann.

Der Rittmeister erhält durch den Besuch des Vaganten Pelegrin die Möglichkeit, sein alternatives Ich kennen zu lernen. In der Auseinandersetzung mit seinem Gast kann er fast wie in einem Spiegel das verpasste Gegenstück seiner Existenz betrachten. Durch den Besuch und die Erzählungen Pelegrins nehmen seine lange Zeit unterdrückten Jugendträume nochmals Gestalt an. Anhand der Erzählungen seines Dieners, der ihm vorab von dem Verhalten des Vaganten in der Küche berichtet, und später bei dem gemeinsamen Abendessen, das seine Frau für ihn organisiert, widerfährt ihm die Erkenntnis des Verlaufs einer anderen, ebenso gut möglichen Biographie, die er hätte vorweisen können, wäre er siebzehn Jahre früher auf das Schiff gestiegen, um von Santa Cruz nach Hawaii weiter zu segeln. Gefangen in seiner realen Existenz, die nie wirklich die seine werden kann, findet er Ersatz in einer übermäßig reglementierten Lebensweise als gewissenhafter Familienmensch und Schlossherr, dem sein Pflichtbewusstsein scheinbar über alles geht. „Ordnung muß sein“¹⁵³ hat sich der Rittmeister als sein oberflächliches Lebensmotto adoptiert. Jahrzehnte später wird Frisch in *Mein Name sein Gantenbein* die Leere einer menschlichen Existenz, in der die Ordnung allein regiert, zusammenfassen: „Was heißt Ordnung? Nur ein Mensch, der mit der Welt nicht eins ist, braucht Ordnung, um nicht unterzugehen.“¹⁵⁴ Zwar ist das Alltagsleben des Rittmeisters durch reglementierten Ablauf in Pflichterfüllung und im

¹⁵³ GW II, S. 16

¹⁵⁴ GW V, S. 85

Umgang mit den Menschen im Schloss beherrscht, dieser Lebensweise persönlich aber misst er, wie aus den Gedanken, die er Elvira gesteht, zu erfahren ist, keinerlei Bedeutung bei. Die Identität, die er sich als ordnungsfanaticher, in seinem eigenen Regelsystem gefangener Schlossherr erfunden hat, entspricht rein gar nicht seiner wahren Vorstellung einer annehmbaren Existenz. Sie dient lediglich als Schein nach außen. Seinem lang unterdrückten Freiheitsdrang tritt nun Pelegrin gegenüber, der scheinbar all die Erfahrungen gemacht hat, die der Rittmeister verpasst zu haben meint.

Die aus seiner naiven Perspektive als ideal angesehene und so sehr ersehnte Lebensweise des Vaganten erweist sich bei näherer Betrachtung jedoch ebenfalls als unvollkommen. Pelegrins Existenz ist ebenso geprägt von „illusion perdue“¹⁵⁵ wie die des Rittmeisters. Genau wie dieser trägt auch der todkranke Pelegrin erträumte, nicht der Wahrheit entsprechende Hoffnungen mit sich herum. Diese konzentrieren sich in seinem Fall auf die Illusion, die Farm in Kuba „verbrannt und verdorrt, eine Farm, die wartet auf mich, um Früchte zu tragen“¹⁵⁶ trotz seiner schweren Krankheit noch zu erreichen. Ähnlich dem ständig wiederholten Satz „Ordnung muß sein“ des Rittmeister fungiert auch die wiederkehrende idealisierte Beschreibung Pelegrins von seiner ersehnten Farm als eine Lebenslüge, als Flucht vor den eigentlichen Prüfungen des Daseins. Pelegrin gibt zwar vor, seine Idealvorstellung von Leben verwirklicht zu haben, indem er ohne die schwangere Elvira und damit ohne familiäre Gebundenheit und die mit ihr verbundenen Anforderungen und Verpflichtungen nach Hawaii weitergereist ist, doch scheint auch in seiner Figur das Motiv der Flucht vor sich selbst ein tragendes zu sein. Zwar fällt es ihm leicht, die pflichtbewusste Lebensweise abzulehnen und zu verachten:

Ich kenne sie, diese Idioten da drüben: sie nehmen das Leben so blutig und ernst, das Leben der anderen nämlich, die sie beneiden, denn zu einem eigenen bringen sie es nicht... GW II, S. 38

Doch kehrt auch er aus dem Wunschleben in Freiheit, ganz in der Tradition der übrigen Frisch-Helden doch zurück in die Umgebung, die er als so sehr einengend und unlebbar empfindet. Durch das Zusammentreffen von Rittmeister und Pelegrin, die im jeweils anderen eine ebenfalls mögliche Variation ihres Ichs erkennen und verstehen lernen können, ist es wenigstens beiden Männer möglich, Frieden mit ihrer einmal erwählten Biographie zu schließen. Damit bleiben sie in der Sammlung der Männerportraits Frischs jedoch eine

¹⁵⁵ NZZ, 9.3. 1946, o.S.

¹⁵⁶ GW II, S. 27

Ausnahme. Der Ausgang ihrer Geschichte, die Bereitschaft zur Ehrlichkeit zu sich selbst, bleibt ihren Nachfolgern verwehrt.

In *Graf Öderland*, in vielerlei Hinsicht eine gewaltvollere Version der Geschichte in *Santa Cruz*, findet sich die Darstellung des Dualismus von Rittmeister und Pelegrin auf radikalere Weise dargestellt. Der Staatsanwalt begehrt zwar auf extremere Art gegen die Konventionen auf als Pelegrin, doch stellt sich der gewünschte Erfolg nicht ein. Der in seinem Fall blutige Versuch des Ausbruchs, seine Revolte gegen das System, dem er dient – und da steht er als erster in einer langen Reihe von Männerfiguren – endet in einem für Frischs Geschichten typischen Dilemma, das der Autor im Werkbericht beschreibt und für alle seine Helden anwendbar ist:

Eigentlich möchte er ja nur leben. Der alles erreicht, und zwar traumleicht für ihn, blutig nur für die Welt, alles, nur nicht das Leben, alles an Macht, nur nicht die Freiheit, das ist mein Graf Öderland. GW III, S. 92

Das in den frühen Dramen so intensiv diskutierte Gefängnis der pflichtbewussten, geordneten Ersatz - Identität bleibt Frisch ein zentrales Motiv. Noch in *Triptychon* taucht das Thema im zweiten Bild, dem Hades-Bild in der Figur des Nachbarn auf, dem es in alle Ewigkeit nicht gelingen kann, seine Querflöte angemessen zu spielen. Seine kleinbürgerliche Existenz gibt eine bescheidene Lebensbilanz ab. Dem verzweifelten Appell des ebenfalls in der Totenwelt für immer gefangenen Xavers des „Warum leben die Leute nicht?“¹⁵⁷ als Warnung, die zur Verfügung stehende Lebenszeit durch eine falsche Identität zu vergeuden, steht seine Existenz gegenüber. Auch das von ihm ebenfalls als illusorisches Ersatzmotto stets angewandte „Ordnung muß sein“¹⁵⁸ und nur der Zustand des für immer verpassten, wahren Lebens sind letztendlich alles, was ihm im Totenreich bleibt. Dort ist nicht einmal mehr die Flucht in Träume und Idealvorstellungen möglich, wie sie der Rittmeister mit der Hilfe von Pelegrins Gegenwart und der Staatsanwalt im Traum vom Grafen Öderland wenigstens gedanklich durchprobieren können. Der Nachbar in *Triptychon* steht mit seinem falschen Lebenskonzept im „Irrenhaus der Ordnung“¹⁵⁹ allein in seiner sinnlosen Erklärung der Lebensweise, die er völlig umsonst, und von niemandem beachtet in alle Ewigkeit verteidigen kann:

da kam dieses Plakat: Für gesunde und junge Männer ein männlicher und sicherer Beruf. Meine Braut

¹⁵⁷ GW VII, S. 135

¹⁵⁸ ebd., S. 165

¹⁵⁹ GW III, S. 55

damals fand es lausig, daß ich mit sechsundzwanzig Jahren schon an die Pension denke. Heute sind wir froh darum. GW VII, S. 165

Auch die Figur des jungen Mannes im selben Stück, ebenfalls dazu verdammt, sich im Totenreich in Ewigkeit zu wiederholen, hat an Leben nur das gewissenhafte Dasein als Bankangestellter vorzuweisen, das damit endet, dass er bei einem Überfall, am Schalter sitzend, ermordet wird. Auch seine verfehlte und vergeudete Existenz lässt sich nicht mehr korrigieren.

Kürmann hingegen, als Nachfolger von Stiller, dessen Kampf in der totalen Weigerung, eine unerwünschte Identität anzunehmen gipfelt und als Bühnenversion Gantenbeins, dessen Identität nur mehr aus durchprobieren Teilstücken besteht, setzt deren Tradition fort. Er findet eine ähnlich radikale, eigene Methode, der ungeliebten Lebensweise zu entkommen. Der bei jeder männlichen Figur erfolglose Versuch einer Selbstfindung nimmt in seiner Form ab Stiller pervertierte Züge an. Die totale Identitätsverweigerung gerät nach und nach zum Fetisch. Gantenbein und Kürmann ändern die Taktik, um zu einer identifizierbaren Identität zu gelangen. Ihre Flucht vor sich selbst treten sie an, indem sie ein „Feuerwerk an Möglichkeiten“¹⁶⁰ entfachen und ihrer Biographie das Durchprobieren verschiedenster Versionen zugestehen in der Hoffnung, auf diesem Weg bei ihrem wahren Ich anzukommen. Frisch verteidigt den Wunsch nach völliger Veränderung des Lebenslauf und der damit entstandenen Biographie in *Ich schreibe für Leser*:

Das kommt vor, daß ein Mensch sich nicht mit seiner Biographie identifizieren kann. Die Frage, womit er sich denn aber identifizieren kann, ist keine theoretische, sondern eine vitale. Er muß sich ausdrücken. Um sich auszudrücken, muß er fabulieren: er macht Entwürfe zu einem Ich, das er in fiktiven Situationen ausprobiert. GW V, S. 329

Die Lösung Kürmanns, mit Zuhilfenahme der Variationsfreiheit seiner Geschichte zu einer annehmbaren Identität zu gelangen, erweist sich ebenfalls als erfolglos. Seine Konzentration auf die Ich – Suche vollzieht sich lediglich an der Korrektur seiner Ehe, die jedoch nur einen Teilaspekt seiner misslungenen Biographie ausmacht. Im Prozess seines Variationsspiels, welches er mit der Hilfe des Registrators durchläuft, verliert sich seine Identität gänzlich. Jeder Lebensabschnitt wird nochmals probiert und abgeändert, um zu einem identifizierbaren Ergebnis zu kommen, doch Kürmann macht, da auch er in seinem fixierten Ich feststeckt,

¹⁶⁰ Ehrhardt, S. 204

keinerlei Gebrauch davon. Er scheitert, wie auch alle anderen Frisch-Männerfiguren, an dem simplen Faktum der Unveränderbarkeit seiner charakterlichen Anlage. Für Gantenbein, der die „Geschichten wie Kleider“¹⁶¹ anprobiert, um damit zu einer Summe zu gelangen, die er als Identität brauchbar findet, und seinen dramatischen Bruder Kürmann, der eine ähnliche Möglichkeit erhält, diese jedoch nicht anwenden kann, gilt gleichermaßen: „Die Kontinuität dieses Ichs kann man nur behaupten, wenn die Menge aller meiner Ereignisse einen sinnvollen Zusammenhang hat.“¹⁶² Kürmann jedoch, bei seiner objektiv betrachtet zwar radikalsten Lösung an Identitätssuche unter den Männer – Figuren, gelingt die Selbstfindung ebenso wenig wie seinen Vorgängern und Nachfolgern. Zwar bietet sich ihm mit seinem Variantenspiel die Möglichkeit, von der jeder Mensch nur zu träumen wagt, trotzdem kann er die Chance zur Verbesserung, die der Sinn des Spiels ist, nicht nützen. Der Biographie – Spieler wiederholt trotz der Freiheit zur nochmaligen Gestaltung seines Lebenslaufs, die seinen Vorgängern verwehrt ist, nur das, was er eigentlich vermeiden wollte: seine eigene, unerwünschte Biographie als Resultat derselben falschen Entscheidungen. Die Identität bleibt, abgesehen von einigen kleinen Episoden, die er in der wiederholten Fassung dank des objektivierenden Eingreifens des Registrators abwandeln kann, als Summe seiner Lebensetappen stets dieselbe. Der Grund für die männliche Existenz in der verfehlten Identität, wie sie bei Kürmann sogar trotz der Anwendung aller Ausbruchsmöglichkeiten festzustellen ist, findet ihren Ursprung in der Frage nach der Anwendbarkeit eines Grundpostulats, das Frisch schon im *Tagebuch* formuliert.

4.3. Der Umgang mit dem Bildnis. Der Mann als Opfer und Täter

Dort finden sich Eintragungen, die eine Erklärung dafür bieten, warum Frisch unentwegt Männer darstellt, die in einer Existenz gefangen sind, aus der sie auf unterschiedlichste Arten, jedoch immer mit gleicher Vehemenz auszubrechen versuchen. Ihre Identität ist gefangen in dem Bildnis, dass sich ihre Mitmenschen von ihnen oder gar sie von sich selber machen. „Das fertige Bildnis, das ihn überall erwartet“¹⁶³, wie Frisch im *Tagebuch* bereits skizzenhaft das Schicksal des Juden Andri in *Andorra* beschreibt, nimmt dem Mann jegliche Möglichkeit, sich zu entfalten und sich weiter zu entwickeln. Deshalb spricht sich Frisch

¹⁶¹ GW V, S. 22

¹⁶² Horn, S. 182

¹⁶³ GW II, S. 372

schon im *Tagebuch* für das Verbot aus, sich von einem anderen Menschen ein Bildnis zu machen. Die dadurch entstehende „fixe Meinung (..) lastet auf manchen wie ein altes Orakel“¹⁶⁴, und führt dazu, dass Menschen dazu tendieren, sich tatsächlich zu dem „Wesen, das die anderen in uns hineinsehen, Freunde wie Feinde“¹⁶⁵ zu entwickeln.

Frisch überträgt dieses Verbot schon früh auch auf seine Tätigkeit als Stückeschreiber. Seine Vorstellung von Theater, wie bereits in den frühen Texten ersichtlich, wendet sich klar gegen ein Theater, das vorgibt, die Welt imitieren zu können. Wie schon erwähnt, findet er für seine eigenen Stücke daher nur die Lösung, sie bewusst als Spiel anzulegen. Er definiert das Spiel, als das er alle seine Stücke konzipiert, als „Antwort auf die Unabbildbarkeit der Welt“¹⁶⁶. Frisch arbeitet gegen ein Theater, das ein Bildnis von der Welt gestaltet. Das Bildnisverbot wendet er in seinen Geschichten auch auf die zwischenmenschlichen Beziehungen im allgemeinen und später vor allem auf die Mann-Frau-Beziehung an. Folglich versucht er daher, in seinen Stücken aufzuzeigen, dass die Schaffung eines Bildnisses in zwischenmenschlichen Beziehungen jeder Art, wie Frisch sie durch sein gesamtes Werk hindurch ablehnt, direkt dazu führt, eine Rolle annehmen und leben zu müssen, die nie die eigene werden kann und damit der verzweifelt gesuchten Wunsch-Identität im Weg steht.

In *Die chinesische Mauer* formuliert Frisch mit den Worten Don Juans erstmals dieses Problem: „Alle Welt bildet sich ein, mich zu kennen.“¹⁶⁷. Hier spricht eine männliche Figur erstmals das aus, was einen der Grundbegriffe Frischs markiert und womit der Autor in seinen Arbeiten alle Männerfiguren – wie auch deren Frauen – konfrontiert; die negativen Folgen des vorgefertigten Bildnisses, das sich reflektierende Menschen voneinander, von sich selbst und sogar von anderen Völkern der ganzen Welt machen.

Was Frisch-Helden die Entwicklung einer lebhaften Existenz verhindert, ist, wie schon diskutiert, ihr Unvermögen, ihre Identität anzunehmen oder adäquat zu gestalten und sich selbst zu erkennen. Dies macht sie besonders anfällig dafür, sich von den Bildnissen, die ihnen aufgezwungen werden, eingeengt zu fühlen. Dabei ist ihr oft radikaler Ausbruchversuch aus dem Bildnis und in weiterer Folge der entsprechenden Rolle, die sie annehmen müssen, immer verbunden mit der oberflächlichen Gestaltung eines Ersatzlebens, in dem sie sich doch erneut wiederholen.

¹⁶⁴ ebd., S. 370

¹⁶⁵ ebd., S. 371

¹⁶⁶ GW V, S. 345

¹⁶⁷ GW II, S. 153

Das Bildnisverbot ist für Frisch Grundvoraussetzung für gesunde menschliche Beziehungen, in denen sich der Mensch positiv entfalten kann. Dieser Grundgedanke, und mit ihm die Angst, der Mensch könnte, da er immer mit Bildnissen konfrontiert ist, sein Leben verfehlen, zieht sich durch sein gesamtes Werk. Das Bildnis, und damit verbunden das Vorurteil, verhindert im Menschen die Dynamik und die Erneuerung, für die Frisch unermüdlich literarisch kämpft. Der Weg des Menschen führt an seiner wahren Selbstannahme vorbei, schafft er es nicht, dem von Mitmenschen vorgefertigten Bildnis zu entgehen, denn erst die Folge davon „gestaltet das Ich in seiner Gefangenschaft“¹⁶⁸, und entzieht dem Einzelnen die freie Wahl einer Selbstdefinition. Was durch das Vorurteil zerstört wird, ist die Lebendigkeit des Menschen als Voraussetzung dafür, dass er sich in seinem Denken und Verhalten weiterentwickeln kann. Der negative Einfluss auf das Empfinden des Menschen, wie ihn alle Helden in Frischs dramatischem Werk erfahren, fasst Frisch schon im Frühwerk mit den Worten Jürg Reinharts zusammen:

Wenn ich ringsum von fertigen Menschen gestoßen werde, wenn ich sozusagen von Hand zu Hand gereicht werde und mich jedermann formen kann nach seinem Bilde, so zerbröckelt man schließlich. Jetzt bin ich wieder allein; das bedeutet: man hat Raum um nach seiner eigenen Anlage heranzuwachsen. GW I, S. 303

Das verfehlte Ich, an dem die Männerfiguren so stark leiden, hängt also eng zusammen mit ihrem verzweifelten Versuch, das vorgefertigte Bildnis zu durchbrechen, das ihre Umwelt sich von ihnen gemacht hat. Jedoch neigen sie auch selbst dazu, den gleichen Fehler ihren Mitmenschen gegenüber zu begehen.

Der extremste, fatalste Ausgang des Verstoßes gegen das Bildnisverbot findet sich in *Andorra*. Der junge Andri, schon im *Tagebuch* als *Der andorranische Jude* skizziert, endet durch das von seinem Mitmenschen vorgefertigte Bildnis als tödliches Opfer.

Der Rittmeister zeigt schon Züge dieses Problems. Zwar hat er sich mehr oder minder freiwillig in eine Rolle begeben, die ihn dazu zwingt, den ordnungsfanatistischen Schlossherrn zu spielen. Jedoch wird sein Versuch, aus ihr auszubrechen, durch das Bildnis, das sich seine Umwelt deshalb von ihm gemacht hat, als Lächerlichkeit degradiert. Sowohl seine Frau, als auch sein Diener und sein Schreiber können die unerwartete Handlung in der Nacht seiner versuchten Abreise weder verstehen noch respektieren. „Ich kann es nicht glauben, daß ein

¹⁶⁸ Jurgensen, S. 15

Rittmeister einfach tun kann, was ihn lockt.“¹⁶⁹, ist die vorgefertigte Meinung, die sich sein Diener von ihm zurechtgelegt hat.

Kürmann, dessen Biographie-Spiel und damit die Möglichkeit zur freien Wahl seiner Identität zwar als die „konsequenteste Anwendung des Bildnisverbots gelten darf“¹⁷⁰, begeht trotz dieser Freiheit immer dieselben Fehler; er hat von sich selbst und seiner Frau ein Bildnisse entworfen, von denen er nicht loskommt. Das einmal Erlebte, die Erwartung, es verhalte sich alles so, wie er es kennt, hat sich zu einem Muster verfestigt, das ihn dazu verleitet, immer wieder die gleichen Reaktionen zu zeigen. Dies führt letztlich dazu, dass sich nur minimale Nebensächlichkeiten in seinem Leben ändern lassen, seine Identität sich jedoch immer wieder gleich definiert. Sein wiederholter Ausspruch „Ich kenne das“, seine schon im Vorhinein verfestigte Annahme, die Geschehnisse würden in das Bild passen, das er sich gemäß seiner Erfahrungen und Erinnerungen gemacht hat, und könnten deshalb keine andere Entwicklung nehmen, machen es ihm selbst unmöglich, den Sinn des Permutationsunternehmens zu verstehen.

Die Bildnisproblematik macht sich vor allem in den Mann-Frau-Beziehungen in Frischs dramatischem Werk stark bemerkbar. Das durchwegs auftretende Scheitern von Liebesgeschichten in Frischs Stücken, welches in weiterer Folge noch näher beleuchtet wird, ist eng gekoppelt mit dem Verrat, sich von einem geliebten Menschen eine vorgefertigte Meinung zu bilden, die jede Dynamik erstickt. In diesem Punkt ist der Mann, wie noch in Hinblick auf den privaten Bereich, der Beschreibung der Beziehungen zu analysieren sein wird, ebenfalls sowohl als Opfer, wie auch als Täter auffällig.

4.4. Der handlungs-impotente Intellektuelle

Einige der Figuren, auf deren Lebensläufe sich die oben diskutierten Identitätsprobleme direkt übertragen lassen, legt Frisch bei allem Ernst der Thematik als zentralen Gegenstand der Komödie an. Im *Tagebuch* schreibt Frisch, zum Wesen der Komik „gehöre das Unverhältnismäßige, das Unstimmige, das Unvereinbare“¹⁷¹. Ganz im Sinne dieses Verständnisses des Autors von Komik schafft er sowohl im Prosa- wie auch im dramatischen Werk einige Portraits von männlichen Protagonisten, deren Unvereinbarkeit von erlangtem

¹⁶⁹ GW II, S. 41

¹⁷⁰ Geisser, S. 27

¹⁷¹ GW II, S. 572

Wissen in der Theorie und ihrer Anwendung in der Praxis des Lebens zu ihrem größten Dilemma und ihrer peinlichsten Charaktereigenschaft wird. Dieser „Zwiespalt zwischen erkennender und handelnder Intelligenz“¹⁷², der es ihnen unmöglich macht, ihr Umfeld und Leben auf adäquate Weise zu gestalten, führt zu ihrer Neigung, irrationale Ausbrüche zu zeigen, die, abgesehen von ihrer Effektlosigkeit eine fast kindische Art aufweisen, die bis zur Hysterie ausarten kann. Die bündige Erklärung für die Ursache dieses Verhaltens lässt sich im *Stiller* nachlesen, wo der Staatsanwalt Rolf seinen Freund Stiller beschreibt und damit alle anderen Frisch-Männer dieser Kategorie zusammenfasst:

Seine Persönlichkeit ist vage; daher ein Hang zu Radikalismen. GW III, S. 600

Erste Attribute dieser Radikalität in den gesetzten Handlungen, die ins Lächerliche münden, finden sich schon in der Figur des Rittmeisters, der mitten in der Nacht aufbricht, um sich durch die Schneemassen zu kämpfen in der Hoffnung, nochmals am ersehnten Hafen von Santa Cruz anzukommen. Die völlig überstürzte, undurchdachte, zum Scheitern verurteilte Unternehmung lässt ihn komische Züge annehmen, wie sie sich auch in seinen Nachfolgern in ähnlicher Weise finden. Schon im Vorspiel von *Santa Cruz* wird von den Dorfbewohnern und Pelegrin, die in der Pinte hocken, ein äußerliches Bild des Rittmeisters beschrieben: „Wie ein Adler, der eine Tabakpfeife raucht“¹⁷³. Diesem eingangs skizzierten verzerrten Bild seiner Persönlichkeit wird er in weiterer Folge durch sein Verhalten und seine Entscheidungen gerecht. Der Vernunftmensch zeigt hier bereits erste Züge eines männlichen Charakters, der gekennzeichnet ist durch die Dialektik von Bildung und der Unfähigkeit, diese auch sinnvoll anzuwenden. Wo es beim Rittmeister beim bloßen Versuch bleibt, abermals nach Santa Cruz zu fahren, der Staatsanwalt in *Graf Öderland* sich nur im Traum zu einer Märchenfigur entwickelt und seinen Ausbruchsgedanken freien Lauf lässt und Don Juan schließlich, um der einzig geliebten Tätigkeit, der Beschäftigung mit der Geometrie willen, in der Lebensweise landen muss, die er am meisten verabscheut und vor der er überhaupt erst in die intellektuelle Tätigkeit geflüchtet ist, sind auch die Versuche des Philipp Hotz, seiner eigenen Wiederholung zu entgehen und konkrete Änderungen an seiner Lebensweise vorzunehmen, Objekt der Satire. Hotz erscheint als die erste Figur eines Intellektuellen, der als eindeutiger Gegenstand der Komödie, wie Frisch sie gemäß der Unvereinbarkeit und Unstimmigkeit im Menschen versteht, dargestellt wird. Seine

¹⁷² Ignee, S. 60

¹⁷³ GW II, S. 11

Unstimmigkeit besteht darin, zwar als erfolgreicher Schriftsteller tätig zu sein und ein offenbar geregeltes Leben zu führen, trotzdem lediglich seine Frau davon überzeugen zu wollen, dass er willens ist, das häusliche Eheleben zu verlassen und, mit einem winzigen Köfferchen gepackt, das schon von vorneherein die Aufbruchsabsicht als lächerlich erscheinen lässt, in die Fremdenlegion zu gehen gedenkt. Dorthin will er aber nur deshalb, weil er merkt, dass seine Frau keine seiner Aktionen ernst nimmt. Wie aber schon der Rittmeister durch die unüberwindbaren Schneemassen von seinem Aufbruch letztlich abgehalten wird, die große Veränderung zu vollbringen, steht Hotz seine Kurzsichtigkeit im Wege und er wird bei der Fremdenlegion nicht genommen.

Die Unfähigkeit, das erlangte Wissen auf die Lebenspraxis anzuwenden, ist vor allem Kürmanns größtes Dilemma. Die Herausforderung, der er sich stellen muss, wie der Registrator sie eingangs definiert, ist recht simpel: „Was macht man mit einer Unbekannten, die nicht geht, die einfach sitzen bleibt und schweigt um zwei Uhr nachts?“¹⁷⁴ Eigentlich ist die Biographie, die Kürmann so verzweifelt zu ändern versucht, als eine relativ erfolgreiche zu beurteilen, wie der Registrator diese zusammenfasst: „Ein Leben, das sich sehen lassen darf. (...) Als Wissenschaftler (...) beachtlich. Der Kürmann'sche Reflex: ein Begriff, der aus der Verhaltensforschung nicht mehr wegzudenken ist.“¹⁷⁵ Sein eigenes Verhalten in Privatsachen jedoch gleicht eher dem eines mit Frauen gänzlich unerfahrenen jungen Mannes als dem eines erfolgreichen Universitätsprofessors Mitte vierzig. Der Registrator muss dem Verhaltensforscher unentwegt sein Betragen korrigieren; die passenden Gesten vorspielen, seine Wortwahl diktieren und ihm Vorschläge für die Konversation unterbreiten, damit Kürmann durch das richtige Verhalten das Geschehen in die gewünschte Bahn lenken kann. Da die junge Frau in seinem Wohnzimmer auf seine unhöflichen Gesten und kurzen Sätze, mit denen er sie zunächst dezent dazu auffordern zu können meint, endlich seine Wohnung zu verlassen, überhaupt nicht reagiert und sich eine Zigarette nach der anderen anzündet, versucht er es mit erzwungener, oberflächlicher Unterhaltung. Da aber auch seine Themenvorschläge nicht mit Interesse von ihr angenommen werden, und sie weiter unkommunikativ auf seinem Sofa verweilt, erweist sich das Schachbrett als sein einziger Rettungsanker in dieser peinlichen Situation, die ihn durch die Ignoranz Antoinettes immer unsicherer werden lässt. Obwohl die junge Frau auch auf sein Angebot, Schach spielen zu lernen, mit äußerstem Desinteresse und Schweigen reagiert, rezitiert er die Spielregeln und zeigt ihr die Züge vor, um so krampfhaft dem gemeinsamen Schweigen zu entgehen, das er

¹⁷⁴ GW V, S. 484

¹⁷⁵ ebd., S. 502

so sehr fürchtet. Da er die Folgen dessen genau kennt, hindert er sich selbst daran, sich in der Situation mit ihr spontan zu verhalten, und es nicht zur gemeinsamen Nacht kommen zu lassen. Da aber bereits der erste Versuch scheitert, Antoinette zu verabschieden, bevor es zu dem Ausgang kommt, den er vermeiden möchte, agiert er in den nächsten Versuchen immer irrationaler. Erst versucht er, sein Ziel mit einer lächerlichen Notlüge: „Leider ist kein Whisky mehr da“¹⁷⁶, obwohl er sich gleichzeitig aus einer neuen Flasche einschenkt, zu erreichen. Schließlich geht er zu einem kindisch - verzweifelten Verhalten über; plötzlich bringt es ihn gänzlich aus der Fassung, dass Antoinette ihre Hornbrille nicht trägt und andere Dinge sagt, die er nicht erwartet: „vorher hat sie Nein gesagt, sie habe keinen Wagen, jetzt sagt sie Ja: damit ich kein Taxi bestellen kann. Ich bringe sie nicht aus dieser Wohnung!“¹⁷⁷ Auch sein Einfall, sich als homosexuell auszugeben, in dem er ihr nicht besonders überzeugend vorspielt, er erwarte noch Besuch von einem jungen Studenten, erzielt nicht das gewünschte Resultat. Ihr Übelkeitsanfall auf dem Sofa führt schließlich wieder zum unerwünschten Ausgang des Abends. Kürmann spricht von den Folgen seines Verhaltens, die er um jeden Preis vermeiden will, um im selben Augenblick genau dies zu tun:

KÜRMAN: (...) und ziehe ihr die Schuhe ab, damit sie sich wohler fühlt, und zum Schluß heißt es: Löschen Sie wenigstens das Licht! *Pause*

KÜRMAN: Sie brauchen sich nicht zu schämen, Antoinette, das kommt vor, Antoinette, Sie brauchen sich nicht zu schämen. *Kürmann löst ihr die Schuhe ab.*

ANTOINETTE: Was machen Sie?

KÜRMAN: - damit Sie sich wohler fühlen. *Kürmann stellt die Schuhe auf den Teppich.*

ANTOINETTE: Löschen Sie wenigstens das Licht. *Dunkel*

KÜRMAN: Halt! Wer hat hier das Licht gelöscht? Halt! GW V, S. 500f

Seine Verzweiflung treibt ihn schließlich dazu, den denkbar irrationalsten Wunsch zu äußern: „Das ist das einzige, was ich wünsche, wenn ich nochmals anfangen kann: eine andere Intelligenz.“¹⁷⁸ Damit verkennt er völlig den Sinn des Unterfangens. Da ihm das Biographiespiel genau das verwehrt, da er nur seine eigenen Handlungen, nicht aber seinen Charakter und seine Anlage ändern kann, beschließt er, seinen gesamten Lebenslauf vor der folgenreichen Party in seiner Wohnung nochmals durchzuspielen, um die dortige Begegnung mit Antoinette zu verhindern. Jedoch zeigt sich Kürmann an dem nun folgenden Ablauf

¹⁷⁶ GW V, S. 489

¹⁷⁷ ebd., S. 492

¹⁷⁸ Ebd., S. 503

seiner Lebensetappen äußerst uninteressiert und ohne jeden Willen zu Veränderung. Während eine Lebensphase nach der anderen nochmals auf der Bühne gespielt wird, steht Kürmann unbeteiligt daneben und zeigt keinerlei Bemühen, Entscheidungen, die sich als Fehler herausgestellt haben, zu revidieren. Er verabsäumt nochmals, die Mutter vor ihrem Tod zu sehen, ohne jegliche emotionale Regung zu zeigen. Der Selbstmord der ersten Frau wird von ihm ebenso unbeteiligt hingenommen wie das unpersönliche Verhältnis zu dem Sohn aus dieser Ehe. Dies beweist seine wahre Motivation, nämlich dass „er’s nicht etwa „besser machen, sondern selber besser wegkommen will“¹⁷⁹. Seine einzige Konzentration gilt der Exaktheit der Datenangaben des Registrators, um ein Auftauchen von Antoinette im Spielgeschehen zu unterbinden. Seine passive Haltung den Geschehnissen gegenüber, die vor ihm auf der Bühne ablaufen, ändert sich nur dann für einen Moment, wenn Antoinette ungebeten in der Szene erscheint. Um die Begegnung mit ihr zu verhindern, beschließt Kürmann, in die kommunistische Partei einzutreten, um seinen Ruf zum Professor zu verhindern, damit es nicht zum Anlass für die Party kommt. Lediglich hier zeigt er Interesse an Veränderung und Wille zum Handeln, doch wirkt auch diese Entscheidung undurchdacht und erweist sich letztlich als erfolglos. Die eingebauten, vom Registrator verlesenen Kurznachrichten des politischen Weltgeschehens, welche die private Biographie-Zeit Kürmanns von außen begleiten, unterstreichen die Lächerlichkeit der Versuche des Protagonisten, sein Leben in eine für ihn sinnvollere Bahn zu lenken. Dem Ablauf seines Biographiespiels gegenübergestellt, zeigen sie die Kleinlichkeit des menschlichen Lebenslaufs in Bezug auf die Gesellschaft und „apostrophieren die Irrelevanz dieser Kürmann-Probleme“¹⁸⁰.

Als sich in weiterer Folge die erste Nacht mit Antoinette und später auch die Ehe nun doch wiederholen, verhält sich Kürmann weiterhin passiv. Es gelingt ihm zwar, Nebensächlichkeiten zu ändern; er ändert auf Anraten des Arztes seine Trinkgewohnheiten und reagiert auf Antoinettes Ehebruch gelassener. Die Ohrfeige der ersten Fassung bleibt aus, er öffnet nicht mehr ihre Post, die extremen Eifersuchtsszenen seinerseits bleiben aus. Die durch sein verändertes Verhalten abgewandelten Versionen seiner Lebensgeschichte sind jedoch fast alle Resultate der Ratschläge und Anleitungen zum nochmaligen Durchdenken von Seiten des Registrators. Kürmann hat, trotz der Unterstützung der Regeln, die ihm der Registrator vorgibt, keinerlei Ahnung, wie er, obwohl Theoretiker im Gebiet der Verhaltensforschung, seine eigenen Aktionen einsetzt, um die gewünschte Fassung seiner

¹⁷⁹ Torberg, Die Welt, S. 7

¹⁸⁰ Frisch, Dramaturgisches, S. 29

Biographie aufzubauen. Gerade jedoch diese Unfähigkeit, Probleme auf erwachsene Weise zu lösen, teilt Kürmann sich mit einigen seiner Vorgänger. Sie gibt ihnen allen dennoch Komik und Liebreiz, „a delightful combination of boyish tantrum and intellectual objectivity“¹⁸¹, die sich in ähnlicher Form bei allen Frisch-Männern, angefangen vom Rittmeister und Don Juan, über Stiller bis hin zu Kürmann finden lassen.

Auch Roger in *Triptychon* kann seine intellektuellen Fähigkeiten nicht auf sein Leben anwenden. Sein Unvermögen jedoch ist keineswegs von komischem Charakter, den erstens die Dramaturgie des Stückes und zweitens der Ausgang seiner individuellen Geschichte nicht zulassen, denn sein Fall endet mit Selbstmord. Der alternde Roger, als Figur ganz im Sinne der Todesthematik des Spätwerks gestaltet, weist jedoch eine ähnliche Eigenschaft auf, die schon Kürmann zum Verhängnis wird. Die Diskrepanz seiner theoretischen Äußerungen im ersten Bild und der an die tote Francine gerichteten Erzählungen aus seinen vergangenen Lebensphasen nach ihrem Ableben im dritten Bild ist enorm. Auf der Trauerfeier im ersten Bild kann er als junger Mann zwar seine Position zum Tod erläutern und nimmt auch die ablehnende Haltung der anderen Trauergäste in Kauf, als er in der Grabrede feststellt, an ein Leben nach dem Tod nicht zu glauben. „Die einzelnen Ereignisse unsres Lebens, jedes an seinem Platz in der Zeit, verändern sich nicht. Das ist ihre Ewigkeit.“¹⁸² erläutert er seiner zukünftigen Partnerin Francine, der er dort zum ersten Mal begegnet, seine „vernünftigen“ Gedanken zum Thema des „trivialen biologischen Faktum des Todes“¹⁸³, den er als die „Wahrheit über unser Leben“¹⁸⁴ betrachtet, und entspricht damit gänzlich der Auffassung und dem Aufruf Frischs, die Zeit des Lebens lebbar zu gestalten, da sich mit dem Tod nur mehr die Versäumnisse und Fehler wiederholen. Jedoch kann Roger dieser Erkenntnis gemäß letztlich nicht handeln. Auf der Trauerfeier im ersten Bild kann er zwar seine Meinung erläutern, „die einzelnen Ereignisse unsres Lebens, jedes an seinem Platz in der Zeit, verändern sich nicht. Das ist ihre Ewigkeit.“¹⁸⁵ Jedoch ist auch seine Lebenszeit von verpassten Entscheidungen und einer verfehlten Lebensweise gekennzeichnet, die für ihn nur im Selbstmord enden kann. „Das also bleibt“¹⁸⁶ sind seine letzten Worte, bevor er sich die Kugel in den Kopf schießt.

181 Bauer-Pickar, S. 113

182 GW VII, S. 102

183 ebd.

184 Ebd.

185 Ebd.

186 GW VII, S. 204

Sein Verhalten im dritten Bild weist schon Züge eines lebenden Toten auf. Er ergeht sich in Erinnerungen von Beziehungsproblemen, die lange vergangen sind. Roger will nochmals hören, was Francine ihm vor Jahren im Trennungsgespräch gesagt hat, und resümiert vor der imaginierten Toten sein Leben. Er nimmt dabei die Gesten an, die sie als Tote zeigen. Abgesehen von gelegentlichem motivationslosem Aufstehen bleibt er regungslos auf der Parkbank sitzen. Die Totenstarre, die er langsam annimmt, verweist schon auf den bevorstehenden Kopfschuss.

5. Männliches Scheitern im privaten Bereich- die Problematik der Ehe

Das Unvermögen der Männerfiguren, zu einer lebhaften Identität zu gelangen, kommt vor allem im privaten Bereich, den Frisch allgemein mit der Skizzierung der Institution der Ehe beschreibt, besonders zur Geltung. Hier ist das männliche Misslingen am deutlichsten spürbar; für die Männer selbst, jedoch auch für die Menschen, die sie umgeben.

Selbst einige Männerfiguren, die Gegenstand jener Stücke sind, die allgemein von der Forschung nicht in den Bereich der privaten Sphäre geordnet werden, sondern in den politischen Parabelstücken auftauchen, scheitern ebenfalls vorrangig an familiären und häuslichen Aufgaben – man denke beispielsweise an Andri in *Andorra*, dessen Untergang in der eigenen Familiengeschichte und in der Beziehung zu seinem Vater beginnt, oder an den Revolutionsführer Graf Öderland, dessen blutiger Aufstand vor allem als Motivation zu verstehen ist, der Leere seines Alltags- und Ehelebens zu entgehen.

In dem in nahezu jedem Werk Frischs beschriebenen Kampf um sich selbst stoßen viele Männer vor allem in ihren weiblichen Partnerinnen an den eigentlichen Prüfstein. Wollen sie zwar bei dem eigenen Ich ankommen, vollzieht sich ihre Suche nach der wahren Identität jedoch meistens an der Frau und der Beziehung zu ihr. Um das Scheitern der Männer im privaten Bereich ausführlich zu beleuchten, müssen daher auch ihre weiblichen Gegenstücke näher betrachtet werden.

5.1. Die Darstellung der Frau

In *Montauk* meint Frisch von sich selbst, seine Beziehung zu Frauen zusammenfassend erklären zu können: „manchmal meine ich sie zu verstehen, die Frauen, und im Anfang gefällt ihnen meine Erfindung, mein Entwurf zu ihrem Wesen“¹⁸⁷. „Die“ Frauen, denen er in seinem Privatleben begegnet und die oftmals für seine Frauengestalten Modell stehen – die in *Triptychon* retrospektiv betrachtete, tote Ingeborg Bachmann beispielsweise, oder auch seine zweite Frau Marianne Oellers, die Frisch in *Montauk* in der Beziehung zu ihm so detailliert beschreibt, werden aber von seinen fiktiven Ich-Figuren selten bis gar nicht durchschaut, weder in den Romanen noch in den Bühnenwerken.

Frischs Werk ist eine Sammlung von Beschreibungen über „die“ Frauen, die jedoch so gar nicht passen wollen auf die weiblichen Figuren, die er in seinen literarischen Arbeiten darstellt. Kein Wunder, wenn er in *Montauk* zugibt: „Als der Sohn fünfundfünfzig war, sagte meine Mutter nicht ohne Strenge: Du sollst nicht immer über Frauen schreiben, denn du verstehst sie nicht.“¹⁸⁸ Das literarische Resultat seiner Auseinandersetzung mit Frauen ist eine große Menge „kunstvoll formulierter Vorurteile“¹⁸⁹. Frischs Werk ist voll Verallgemeinerungen über die Frau: „Tu sais que la mort est femme“¹⁹⁰, heißt es im *Homo Faber*. Schon Don Juan, besessen von der Flucht vor der Frau, der er nicht entkommen kann, verbindet mit dem so verhassten Geschlecht nichts Positives: „Das Weib erinnert mich an Tod, je blühender es erscheint.“¹⁹¹ Durch diese Grundhaltung seiner Männerfiguren ihrem jeweiligen weiblichen Gegenstück gegenüber, die sich wie ein roter Faden in seinem Werk verfolgen lässt, muss Frisch es sich gefallen lassen, konfrontiert zu werden mit „der öffentlichen Frage: Stimmt es, Herr Frisch, daß sie die Frauen hassen?“¹⁹² Er, der unermüdlich literarisch dagegen ankämpft, formuliert selbst unentwegt Bildnisse, vorgefertigte verallgemeinernde Vorstellungen von Frauen, die sich in beinahe allen seinen Werken nachlesen lassen, und bisweilen, wie in einer Eintragung im *Tagebuch* sehr abschätzig Züge annehmen:

Das Widermännliche: das scheinbar Uneigene des Weibes, das sich formen läßt von jedem, der da kommt,

¹⁸⁷ GW VI, S. 695

¹⁸⁸ ebd., S. 688

¹⁸⁹ Struck, S. 11

¹⁹⁰ GW IV, S. 69

¹⁹¹ GW III, S. 144

¹⁹² GW VI, S. 661

das Widerstandslose, Uferlose, Weiche und Willige, das die Formen, die der Mann ihm gibt, im Grunde niemals ernst nimmt und immer fähig ist, sich anders formen zu lassen: das ist es, was der Mann als das Hurenhafte bezeichnet, ein Grundzug weiblichen Wesens, das Weiblich-Eigene, dem er niemals beikommt. GW II, S. 622

Betrachtet man in diesem Kontext die Frauen in seinen Arbeiten genauer, findet sich die oben zitierte, wie ein Bildnis gestaltete Aussage, die Frisch schon 1948 getroffen hat, im gesamten Verlauf der Charakterzeichnung der weiblichen Gestalten in seinen Romanen und Stücken bestätigt. In dieser Hinsicht sind sie tatsächlich allesamt mit ihren Geschlechtsgenossinnen vertauschbar. Denn für sie alle gilt gleichsam: diese „Formen, die der Mann ihr gibt“, nehmen sie tatsächlich selten ernst und ängstigen sie in keiner Weise. Damit stehen sie in krassem Gegensatz zu ihren männlichen Partnern, die erheblich unter den Vorurteilen und Vorstellungen leiden, die ihnen aufgezwungen werden und an denen sie sich selbst so schuldig machen, was ihre Partnerschaften mit Frauen betrifft.

Die Verallgemeinerung über „die“ Frauen nimmt ab den sechziger Jahren verherrlichende Züge an, mit den Arbeiten, in denen sich Frisch von der öffentlich-politischen Mitteilung seiner Parabelstücke wieder auf die private Inhaltssphäre und vor allem auf die Ehe als nicht lebbar Institution fixiert, wie er es schon mit dem Frühwerk getan hat. Nun verändert sich auch die Verallgemeinerungstaktik Frischs hin zu einem Prototypen der Frau als „großartig“, „wunderbar“ und „einzigartig“, wie er sich vor allem auf die als so übermäßig emanzipiert dargestellten Frauen wie Antoinette Kürmann oder Lila, die Frau Gantenbeins, die es sich ihres beruflichen Erfolges wegen leisten kann, den Blinden auszuhalten, übertragen lässt. Dieses Lob spricht auch der Registrator in *Biographie* mit der Beschreibung von Antoinette aus, so leidenschaftlich und ernst gemeint, als wüsste es Kürmann nicht selbst und müsste immerzu darauf hingewiesen werden: „Sie weiß, was sie will. Sie ist eine Frau, aber mehr als das: eine Persönlichkeit, aber mehr als das: eine Frau.“¹⁹³ Doch auch diese, den späten Frauengestalten entgegengebrachte Verherrlichung entspricht, als Bildnis begriffen, nicht unentwegt der Realität: Zwar sind sie durchaus immer fähig, für sich allein zu existieren – eine Fähigkeit, die den Frisch – Männern weitgehend fehlt – doch sind sie von den Attributen „wunderbar“ und „großartig“ weit entfernt. Als verlogen, unmoralisch und lieblos können sie bisweilen ebenso auftreten wie als unabhängig, interessant und intelligent.

Bei all den Bildnissen, die der Schriftsteller offenbar selbst von Frauen gefertigt hat, und die er auf seine Frauenfiguren überträgt, trifft jedoch wieder das zu, was er schon im *Tagebuch*

¹⁹³ GW V, S. 537

über sie schreibt: Sie lassen sich nicht formen, sie reagieren eben so, wie es der Mann gerade nicht erwartet oder nicht verstehen kann. Dadurch entsteht ein Kampf um und mit der Frau, dessen Ausgang immer auch ein erneutes männliches Identitätsproblem verursacht. Die männliche Suche nach der Frau und vermeintliche Abhängigkeit von ihr ist schließlich auch zentrales Motiv in Frischs Werk seit den frühesten Beginnen seiner schriftstellerischen Arbeit.

5.2. Die Entwicklung der Frauen-Rollen

Die frühen Frauenfiguren wie Yvonne in *Die Schwierigen*, Elvira in *Santa Cruz*, Mee Lan in *Die chinesische Mauer*, Agnes Anders in *Als der Krieg zu Ende war* und die Frauen in *Graf Öderland* stehen am Anfang einer Entwicklung, die in den Werken ab den Fünfziger Jahren zusehends in die Darstellung moderner unabhängiger Frauen mündet. Mit ihnen haben die frühen weiblichen Figuren aber eines gemeinsam: im Gegensatz zum Mann leiden sie überhaupt nicht am eigenen Ich, mit den schon erläuterten männlichen Problemen sehen sie sich in keiner Weise konfrontiert. Die Frau hat dem Mann gegenüber einen entscheidenden Vorteil: sie gibt sich mit der einmal gefundenen Rolle mehr oder weniger zufrieden, während der Mann die seine nicht annehmen kann. Seine Reaktion auf dieses Unvermögen ist immer die Flucht als halbherzige und unmutige Lösung, die keine der Frauenfiguren als notwendig empfindet. Sie greift im Stillen zu Maßnahmen, um sich ihre Lebenssituation so angenehm und erfüllend wie möglich zu gestalten und weist mit ihrer „Efeu-Artigkeit“¹⁹⁴ die Fähigkeit zur ständigen Erneuerung ihrer Lebensumstände auf. Dabei hört sie scheinbar niemals auf, an sich selbst zu wachsen.

Elvira, vom Abenteurer geschwängert und verlassen, stellt als Figur eine direkte Nachfolge der Yvonne in *Die Schwierigen* dar. Auch Elvira trifft, in derselben Situation befindlich, ein Kind von einem Mann zu erwarten, der nicht bereit ist, adäquat für sie zu sorgen, die Entscheidung für die Ehe mit dem Rittmeister, der ihr das beschützte Leben zur Verfügung stellt, das sie als werdende Mutter benötigt. Statt zu ihrer Lüge, das Kind betreffend zu stehen, verkauft sie sich als der Inbegriff der ehrlichen, treuen Ehefrau und „spart keineswegs an Lob dem eigenen Genus gegenüber.“¹⁹⁵ Obwohl sie, genau wie der Rittmeister, ihre Sehnsuchtsgedanken nicht unterdrücken kann und diese in ihren Träumen durchlebt, spricht

¹⁹⁴ Breier, S. 73

¹⁹⁵ Knapp, Mona, S. 78

sie unentwegt von der Treue der Frau und ihrem eigenen Sinn für die Wahrheit: „Im Ernst, mein lieber Mann, was würdest du empfinden, wenn ich der Erinnerung mich hingäbe, so wie du?“¹⁹⁶. Sie kann weder sich selbst noch ihrem Mann gegenüber ehrlich in Bezug auf die wiederkehrenden Träume sein, die sie zurück in die Zeit mit Pelegrin versetzen. Stattdessen hebt sie die allgemeine weibliche, gedankliche Tugendhaftigkeit in solchem Maß hervor, als würde sie sich damit selbst vergewissern müssen, den Glauben daran nicht zu verlieren: „Aber die Frau, siehst du, spielt nicht mit der Liebe, mit der Ehe, mit der Treue, mit dem Menschen, dem sie gefolgt ist.“¹⁹⁷ Je schwärmerischer hingegen ihr Mann von seinem „anderen“, verpassten Leben erzählt, desto kürzer wird sie selbst in ihren Aussagen. Ihre Reaktion auf die plötzliche Wandlung zeigt sich trocken, unbeeindruckt und nüchtern. Fast sarkastisch versucht sie, seine Träumereien im Keim zu ersticken, um sich mit den eigenen nicht bewusst konfrontieren zu müssen.

RITTMEISTER: Ob er Hawaii schon erreicht hat? Oft drehe ich die Kugel da: Florida, Kuba, Java –

Vielleicht lebt er heute in Java.

ELVIRA: Oder er ist umgekommen.

RITTMEISTER: Das nicht.

ELVIRA: Vielleicht hat ihn die Seuche erwischt.

RITTMEISTER: Oder der Krieg. Oder der Sturm, der ihn erbärmlich ersäufte – GW II, S. 21

Ganz gemäß der oben schon angeführten Eintragung im *Tagbuch* gibt sich auch Elvira am Hafen von Santa Cruz, als sie, von Pelegrin verlassen, eine schauspielerische Glanzleistung vollbringt, um wenigstens den Rittmeister dazu zu bewegen, bei ihr zu bleiben, der ihr in dieser selbstverschuldeten Notlage als Ersatz-Ernährer zu Verfügung stehen soll. Dabei baut sie wohl wissend auf sein Ehrgefühl und sein moralisches Verständnis, indem sie in ihm Mitleid für ihre Lage erweckt. Dabei ist sie um keine Lüge verlegen: „Ich kann dich nicht halten, ich weiß, mit aller Liebe nicht. Wie sollst du meiner Liebe glauben können? Ich habe dich nie vergessen...“¹⁹⁸

Auch das selbst ausgestellte Attest des „ich schätze die Wahrheit“¹⁹⁹ wirkt eher lächerlich und reiht sich in eine Folge unverschämter Selbstlügen über sich selbst wie auch die Frauen im Allgemeinen. Elviras Verhalten, um die bürgerliche Ehe, die ihr die materielle Sicherheit gewährleistet, um jeden Preis zu erhalten, erweist sich auch im fünften Akt als ungemein

¹⁹⁶ GW II, S. 23

¹⁹⁷ ebd., S. 24

¹⁹⁸ GW II, S. 59

¹⁹⁹ ebd., S. 26

heuchlerisch. Als der Rittmeister von seinem nächtlichen Ausbruch zurückkehrt, kommt sie äußerst plötzlich und „psychologisch nicht überzeugend genug motiviert“²⁰⁰ zu dem Schluss, dass die Ehe nun ehrlich gelebt werden kann und sie einander in aufrichtiger Liebe begegnen können. Die hauptsächlich materielle Abhängigkeit vom Mann und Ernährer, die Elvira dazu veranlasst, unvermutet die liebende Ehefrau zu mimen, verschwindet in den Frauenportraits der späteren Werke jedoch gänzlich.

Die Abhängigkeit der Frau, einen Mann zu finden, der ihr ihre Entscheidungen abnimmt und ihr ein sorgenvolles Leben ermöglicht, ist im Frühwerk in beinahe jeder Geschichte präsent.

Mit der Hanna in *Homo Faber*, die als erste Figur die Charakteristika jener Frauen trägt, die diese Gruppe von weibliche Gestalten in Frischs Werk definieren, und die in *Mein Name sei Gantenbein*, *Biographie* und *Triptychon* beschrieben werden, ändert sich die Linie. Diese Frauen sind gekennzeichnet durch scheinbar absolute Unabhängigkeit vom Mann: intellektuell, emanzipiert, selbstständig sind oberflächlich betrachtet die ersten Attribute, die man diesen Frauen verleihen muss. Ihre Stärke, fußend auf beruflicher und damit finanzieller Unabhängigkeit, wie man sie bei den weiblichen Figuren ab den Fünfziger Jahren in seinen Arbeiten findet, ist weniger der Grund der verfehlten Identitätssuche des Mannes innerhalb der Beziehung, als die weibliche Fähigkeit, sich jeder Situation relativ kommunikations- und emotionslos anzupassen und stille Veränderungen am eigenen Leben innerhalb der Partnerschaft nach ihrem Interesse durchzuführen. Was auffällt, ist die Tatsache, dass die Frauen auch emotional gesehen sehr wohl für sich allein existieren können, was dem Mann grundsätzlich, bei all seinen Versuchen einer Loslösung von der problematischen Partnerschaft nicht gelingen will.

Antoinette, Kürmanns Frau, gibt sich, genau wie Hanna und Francine, mit dem Erfolg ihrer beruflichen Laufbahn als Mittel zur Selbstdefinition zufrieden. Ihr Mann, der mit ihrer offenen Auffassung von Ehe nicht fertig wird und sie darüber hinaus für seine verfehlte Identität verantwortlich macht, hat nur eines im Sinn: Biographie ohne Antoinette.

Diese, jung und intellektuell, „ich habe bei Adorno doktriert“²⁰¹, hat einen eigenen Lebensplan von einer Galerie oder einem Verlag, der die Ehe mit Kürmann als Notwendigkeit und Lebensbasis nicht einschließt: „Sie will ihr eigenes Leben, sie sucht keinen Mann, der meint, daß er ohne sie nicht leben kann.“²⁰² Während Kürmann verzweifelt an seinem Versuch arbeitet, die gemeinsame Nacht und folglich die Ehe mit ihr zu

²⁰⁰ Merrifield, S. 15

²⁰¹ GW V, S. 499

²⁰² ebd., S. 498

verhindern, ist Antoinettes Grund, beharrlich in seiner Wohnung sitzen zu bleiben, ganz einfach: Sie will dem Verehrer, den sie unten auf der Strasse bei ihrem Auto wartend vermutet, nicht begegnen. Dementsprechend unbeeindruckt zeigt sich Antoinette von Kürmanns Kampf, in der Situation mit ihr nicht die richtigen Gesten zu finden, um den gewünschten Ausgang zu erzielen. Seinem verzweifelten Versuch, sie loszuwerden, wohnt sie völlig unbeeindruckt bei; sie sitzt auf seinem Sofa und „raucht gelassen vor sich hin.“²⁰³ Antoinette fasst sein scheiterndes Unterfangen und ihre Rolle dabei bereits in der ersten Szene sehr präzise und fast abschätzig zusammen, als sie seine Spieluhr bewundert: „Spieluhren faszinieren mich: Figuren, die immer die gleichen Gesten machen, sobald es klimpert, und immer ist es dieselbe Walze, trotzdem ist man gespannt jedesmal.“²⁰⁴ Diese Bemerkung macht bereits eingangs klar, dass sie von dem zu erwartenden Misserfolg ihres Mannes von Anfang an überzeugt ist. Ihr Verhalten Kürmann gegenüber ändert sich völlig, als er vorgibt, noch eine Verabredung mit einem Mann geplant zu haben. Sie legt ihre Kühle und Strenge ab und nimmt eine wesentlich offeneren und freundlicheren Haltung an. Sie erzählt ihm, fast wie einem guten Freund, von ihren Erfahrungen mit Männern, die so ganz der mit Kürmann gleichen. Die Annahme, er sei homosexuell und ihr damit keine Gefahr mehr, macht sie ungleich zutraulicher. Sie beschreibt ausführlich ihr Leben in Paris, ihren Beruf und ihre Zukunftspläne. Die lockerere und intimere Haltung, die sie dem vermeintlich homosexuellen Kürmann gegenüber einnimmt, führt jedoch wieder zum unerwünschten Ausgang des Abends.

Als es in weiterer Folge trotz Kürmanns Versuch, seine Karriere zu verhindern, doch zur Begegnung der beiden und anschließend zur gemeinsamen Nacht kommt, verfällt sie wieder in die distanzierte, kühle Art, die sie schon nach der Party zeigt. Unbeeindruckt von den Ereignissen ist sie am nächsten Morgen nur damit beschäftigt, ihre Sachen zu finden und Kürmanns Wohnung zu verlassen, um ihre Verabredungen und Termine wahrnehmen zu können. Als solche stellt Antoinette die bis dato souveränste Frau in Frischs Werk dar.

In *Triptychon* werden zwei unterschiedliche Frauentypen skizziert, die nur den Zustand des Verstorbenenseins einerseits und die negative Beziehungsbilanz andererseits teilen. Darüber hinaus stellen Katrin und Francine zwei völlig unterschiedliche Frauenfiguren dar. Katrin ist eher zu jener Gruppe von Frauen zu zählen, die Frisch mit Elvira und anderen Frauen im Frühwerk bereits beschrieben hat. Wie schon Elvira den Mann nur als Mittel zum Zweck wählt, um, wie sie vorgibt, ihre Tochter sorgenfrei großziehen zu können, - „Ich denke an das

²⁰³ ebd., S. 492

²⁰⁴ ebd., S. 485

Kind²⁰⁵ - , fallen auch Katrins Entscheidungen danach, ob ein Mann für sie finanziell aufkommen kann. Zwar ist sie imstande, ihren eigenen Lebensunterhalt zu verdienen (das versuchte schon Yvonne, bevor ihr die Ehe mit Hauswirt eine andere Lebensweise verschafft), indem sie als Mannequin arbeitet, aber es ist doch ihr Ziel, eine akademische Ausbildung zu machen, welche die Ehe mit einem gut situierten Mann ermöglichen soll, der „ein guter Kerl“ ist, der „weiß auch, daß sie nur heiraten würde, um nicht mehr als Mannequin arbeiten zu müssen“²⁰⁶. Von tatsächlicher Zuneigung ist dabei, wie schon bei Elvira, nichts zu merken, als sie, nach ihren gescheiterten Partnerschaften aus ebenfalls taktischen Gründen eine Affäre mit dem alten Proll beginnt, um in seinem Antiquariat zu arbeiten. Die von Katrin so stark ersehnte Bildung konnte Francine verwirklichen. Wie auch Antoinette ist Francine jung, intelligent und intellektuell, als sie auf Roger trifft, für den seinerseits dieselben Attribute gelten. Wie bei Kürmann und Antoinette findet sich auch bei Roger und Francine eine Verbindung, in der sich beide Partner, was Bildung und beruflichen Erfolg betrifft, auf Augenhöhe begegnen. Als Repräsentantin jenes Frauentyps, der in Frischs späteren Arbeiten so häufig auftritt, ist Francine aber nicht de facto als eigenständige dramatische Figur zu verstehen, sondern existiert einzig und allein in der Erinnerung ihres ehemaligen Partners. Francine kann nichts Neues mehr beitragen. Ihre Sätze, die sie im Trennungsgespräch ausgesprochen hat, wiederholt sie ausschließlich in Rogers Gedächtnis. Nahezu alle Erklärungen und Vorwürfe, die sie in diesem von Roger phantasierten Dialog von sich gibt, werden von ihm mit einem monotonen „So hast du gesagt“ beantwortet. Die Tote sitzt starr auf der Parkbank und raucht, wie sie es in seiner Rückblende schon einmal getan hat und Roger es nochmals zurückphantasiert. Sie kauft, gemäß seiner Erinnerung, wie er es zu Beginn der Szene voraussagt, tatsächlich die Zeitung, die ihr damals die Einsamkeit nach der Trennung genommen hat. Sie zeigt ein reduziertes Repertoire an Gesten, die alle in Rogers Erinnerungen existieren, und die er vorwegnimmt; während sie die ganze Szene lang auf der Parkbank verharrt und nur manchmal aufsteht, zündet sie sich gelegentlich eine Zigarette an oder löscht sie, sie nimmt den Lippenstift aus der Tasche und schminkt sich die Lippen. Diese sind die Aktionen, die er vom tatsächlichen, vergangenen Trennungsgespräch nicht vergessen kann. Dem Gendarmen, der vorbei kommt und sich wundert, warum die beiden dort sitzen, gibt sie nochmals die Antwort, die ihm so stark im Gedächtnis geblieben ist: „Nous attendons le matin, Monsieur.“²⁰⁷ Diese Gesten und Handlungen sind alles, was

²⁰⁵ GW II, S. 49

²⁰⁶ GW VII, S. 129

²⁰⁷ GW VII, S. 187

die Tote vorweisen kann, deren persönliche und dramatische Entwicklung mit der Trennung in Rogers Kopf beendet ist. Seine Schilderungen der Erinnerungen, die er von ihr mit sich herumträgt, kann sie nicht kommentieren, seine Fragen nicht beantworten, was dazu führt, dass kein richtiger Dialog zwischen den beiden zustande kommen kann.

Je weiter das imaginierte Gespräch auf der Parkbank fortschreitet, desto mehr versucht Roger, ihre wiederholten Sätze in ein tatsächliches Gespräch einzubinden. Als solche ist es ihr nicht mehr möglich, wie Katrin wenigstens noch eigenständig entwickelte Reflexionen über die gemeinsame gescheiterte Geschichte auszusprechen. Sie wiederholt lediglich die Gesten und Aussagen, die Roger von ihr vernommen hat, als sie sich trennten. Als Personifikation seiner Erinnerungen an sie, sitzt sie auf der Parkbank neben ihm und kann keine andere, neuere Bilanz aus der Beziehung ziehen als die schon zur Zeit der Trennung ausgesprochene. Immerhin: die Zeit, die sie, bis zu ihrem frühzeitigen Tod ohne Roger verbrachte hat, dürfte ihrer emotionalen Selbständigkeit nicht geschadet haben, ebenso wenig wie Antoinette unter Scheidungsvorschlägen und Trennungsversuchen ihres Mannes Kürmann leidet. „Was ich aus unsrer Wohnung brauche: meine Bücher. Sonst nichts. Vor allem die Lexika. Und meine Kleider.“²⁰⁸, ist Francines Sorge, die gemeinsam beschlossene Trennung von Roger betreffend, wie es scheint.

Was bei der Analyse der Frauenfiguren, besonders bei jenem späten Typus, zu dem Antoinette und Francine zu zählen sind, auffällt, ist Frischs unermüdlicher Versuch, emanzipierte Frauenfiguren zu erschaffen. Jedoch verlangt dies nach der Fragestellung, ob und wie emanzipiert die Frauen bei Frisch tatsächlich sind. Es muss betont werden, dass sie alle aus dem durchwegs männlichen Blickwinkel dargestellt werden. Keine Geschichte in den Romanen Frischs wird aus der Sicht der Frau erzählt und in den Dramen ist sie meist schablonenhaft skizziert und kreist in ihrer dramaturgischen Rolle ausschließlich um die männliche Ich-Findung. „Für die Reduktion „der“ Frauen auf einen Stereotyp“²⁰⁹, im Fall von Antoinette und Francine eben den der modernen, unabhängigen Frau „liefern häufig verwendete, versatzstückhafte Charakteristika, die in ihrer Belanglosigkeit bereits zum Klischee werden, einiges Beweismaterial.“²¹⁰ Die oben schon angeführten verallgemeinernden Beschreibungen „der“ Frauen, Attribute wie „wunderbar“, „großartig“,

²⁰⁸ GW VII, S, 185

²⁰⁹ Knapp, Mona, S. 76

²¹⁰ ebd.

oder der Beschreibung der von allen „verehrten“ Francine bezeichnet Mona Knapp als „inhaltslose Pose“²¹¹.

Antoinettes Rolle im Biographie-Spiel ihres Mannes ist die einer seelenlosen Spielfigur, deren Dasein nur dann von Relevanz ist, wenn Kürmann sie in seine Versuche einzubauen wünscht. Das Abhängigkeitsverhältnis, das Frisch hier mit der allzu emanzipierten Antoinette aufzeigt, fällt also – dramaturgisch gesehen – eher zugunsten des Mannes aus.

Zwar finden sich auch viele Gemeinsamkeiten unter den Frisch-Frauen, sowohl jenen im Frühwerk als auch unter den unabhängigen späten Frauen-Typen. Beinahe alle kommen aus gehobenen Familienverhältnissen. Die meisten können, vor allem Antoinette und Francine, wie auch die Frauen in den meisten Romanen eine Hochschulausbildung und berufliche Beschäftigung und daraus resultierende materielle Unabhängigkeit vorweisen. Betrachtet man aber die Figuren genauer, stellt man fest, dass sie trotz ihrer emanzipierten Lebensweise eher wohl von den Männern abhängig sind, bzw. in den Bühnenspielen als völlig lebloses, als Schablone angelegtes Gegenstück zum Mann auftreten.

Francine, ebenfalls mit den emanzipierten Attributen ausgestattet, ist von Frisch völlig reduziert zu einer „für jede Dynamik tote Frau“ (..) als Mensch erledigt“²¹² angelegt. Die Szene auf der Parkbank besteht nur aus Rogers retrospektivem Selbstgespräch im Angesicht des bevorstehenden Todes. Der Dialog, der sich hier zwischen ihm und Francine entwickelt, ist dramaturgisch gesehen eher als Darstellung zweier parallel ablaufender Monologe zu verstehen, die gleichzeitig auf der Bank stattfinden und inhaltlich nur gelegentlich, in Rogers Kopf, zufällig ineinander greifen. Ähnliche Züge finden sich schon bei Antoinette, die ebenfalls, da sie keine spontanen, emotionalen Regungen im Rahmen von Kürmanns Variantenspiel zeigen kann, „nie zu einer fühlenden, atmenden Figur wird“²¹³ Ihre Handlungen und der Ausgang ihrer Geschichte liegen, solange Kürmann das Biographie-Unternehmen zu spielen wünscht, ausschließlich in seiner Hand und nehmen auch nur die Richtung ein, die Kürmanns Erinnerungen der Begegnung mit Antoinette entsprechen. Dabei ist diese Figur dem Regelsystem, das der Registrator anwendet, untergeordnet. Dramaturgisch gesehen schrumpft ihre Unabhängigkeit, ebenso wie die der toten, nur mehr im Geist des Mannes auftauchende Francine, zu einer Erinnerung im Kopf ihres männlichen Partners und ist de facto nicht existent. Das Resultat dieser, wie Mona Knapp definiert,

²¹¹ ebd., S. 78

²¹² Knapp, Mona, S. 95

²¹³ ebd., S. 94

„paradoxen Gestaltung“²¹⁴ der Frauenfiguren durch ihren Autor und die durch die dramaturgische Irrelevanz bedingte völlige Unglaubwürdigkeit ihrer tatsächlichen Autonomie, ist, das Frisch als Schriftsteller von weiblicher Seite doch ein erheblicher „Zweifel an den selbstständigen Frauen“²¹⁵ attestiert wird.

5.3. Die Mann-Frau-Beziehung

Die von Frisch als eher durchschnittlich beschriebenen Fähigkeiten der Männer, sowohl in persönlicher als auch in beruflicher Hinsicht, treten logischerweise auch, und hier sogar noch verstärkt, im privaten Bereich hervor. Hier erweist sich der Mann, wie auch in der Beziehung zu sich selbst, als äußerst ungeschickt im Umgang mit seinen Partnerinnen. „Man wird nicht Mann durch die Frau“²¹⁶, stellt zwar der seine Persönlichkeit suchende junge Jürg Reinhart und mit ihm sein Autor und Schöpfer Max Frisch schon im Alter von dreiundzwanzig Jahren fest, jedoch wird dieses Motto in den Geschichten der Männer selten bis gar nicht angewendet. Genau darin liegt die Schwäche der Frisch – Helden und auch der Partnerschaften, die sie zu führen versuchen, dass sie die eigene Identitätssuche gerade von der Frau abhängig machen. Zwar klagt Frisch durch Don Juan schon über die nicht zu umgehende Notwendigkeit des Mannes, Beziehungen mit Frauen eingehen zu müssen, über die „Ungeheuerlichkeit, daß der Mensch nicht allein das Ganze ist! Und je größer seine Sehnsucht, ein Ganzes zu sein. Umso verfluchter steht er das, bis zum Verbluten ausgesetzt dem andern Geschlecht.“²¹⁷ In diesem Kontext stellt sich die legitime Frage, ob die weiblichen Figuren dem Mann nun als „Hilfe zum wirklichen Leben oder aber als Hindernisse“²¹⁸ zur Seite gestellt werden. Die Frau scheint eher als Maßeinheit für männliches Verhalten eingesetzt, denn primär bemüht sich Frisch ja darum, männliche Portraits zu zeichnen und so steht die Beschreibung verschiedener Mann – Frau – Beziehungen immer nur aus der Sicht des fabulierenden Mannes oder im Hinblick auf seine

²¹⁴ ebd. S. 76

²¹⁵ Struck, S. 11

²¹⁶ GW I, S. 296

²¹⁷ GW III, S. 164

²¹⁸ Breier, S. 73

Charakterzeichnung zur Verfügung. Fakt ist aber, dass die Frau bei der Identitätssuche des Mannes eine entscheidende Rolle spielt.

Von seinen frühen Anfängen an beschäftigt sich der Autor mit der Ehe, die er im Frühwerk als im Kern nötige Institution zwischen Mann und Frau als Basis für ein bürgerliches Leben begreift, als, wie Reinhart es sieht, „Wagnis einer ganzen Bindung, Verpflichtung an ein Rätsel, das uns überdauert.“²¹⁹ und deren Durchführbarkeit er Jahrzehnte später gänzlich anzweifelt:

„Hat mich sehr beschäftigt, sowohl persönlich, was aber wichtiger ist, es ist die engste, die intimste, die schwierigste Beziehung zwischen zwei Menschen. Dazu ist es die Frage des Geschlechtes, die Unvereinbarkeit der beiden Geschlechter – wenn wir es frivol sagen wollen (..) bad engineering.“²²⁰

Das „bad engineering“ beschreibt auch Philipp Hotz recht simpel: das Scheitern der Ehe läge ausschließlich in der allgemeinen Tatsache, „das ich ein Mann bin (..) und meine Frau, mit Verlaub gesagt, ein Weib.“²²¹

Die Idee der beschriebenen Ehen bei Frisch ist das genaue Gegenteil des schon erläuterten Postulats, das sich im *Tagebuch* findet, nämlich die „Überwindung des Vorurteils; die einzig mögliche Überwindung in der Liebe, die sich kein Bildnis macht.“²²², die er als Idealzustand in der Begegnung zwischen Menschen versteht. Die realistische Anwendung dieser Idee jedoch fällt seiner Meinung nach so schwer, dass er in nahezu allen seinen Arbeiten unterschiedliche Beispiele vom Scheitern derselben beschreibt. Wenn Frisch behauptet, es sei „das Wunderbare an der Liebe, daß sie uns in der Schwebe des Lebendigen hält“²²³, ist wohl keine Beziehung in seinem Werk mit der Bezeichnung „liebepoll“ auszustatten. Das Bildnis, das sich ein Mensch von seinem Partner macht, ist als das „Lieblose, der Verrat“²²⁴ am anderen Menschen in den Beziehungen, die Frisch gestaltet, überall präsent. Lebendigkeit nämlich ist das Letzte, was die beschriebenen Partnerschaften auszeichnen könnte. Frischs Werk liest sich wie eine große Sammlung von Negativbeispielen von Ehen, von immer

²¹⁹ GW I, S. 500

²²⁰ Koch, S. 16

²²¹ GW IV, S. 422

²²² GW II, S. 536

²²³ ebd., S. 368

²²⁴ GW II, S. 370

wieder neu aufgegriffenen Beschreibungen seines „wiederholten Scheiterns des Miteinanders“²²⁵.

Frischs Erkenntnis der zerstörerischen Kraft durch die Schaffung eines Bildnisses voneinander entsprechend, deren sowohl die Männer- als auch die Frauenfiguren schuldig werden, erscheinen seine Ehe-Portraits als Beschreibungen von durchwegs banalen und leidenschaftslosen Gemeinschaften, denen das „Erstmalige, das Neue in seiner Berührbarkeit, das Frühlingshafte der Ahnung“²²⁶, wie es die vorurteilslose Begegnung zwischen Menschen hervorrufen soll, vollends abgeht.

Sämtlichen Ehen ist ein geordnetes, oberflächlich betrachtet durchschnittliches bürgerliches Leben gleich, dessen „unter dem materiellen Wohlstand verborgene Mittelmäßigkeit“²²⁷ vor allem von Abwesenheit der Liebe gekennzeichnet ist. Elvira und der Rittmeister entsprechen mit ihrem ehelichen Alltagsleben genau dieser Beschreibung. Wenigstens rettet sie der Besuch des Pelegrin, der, von der schwangeren Elvira selbst mit der Entscheidung für das häusliche Leben konfrontiert gewesen, sich entschieden dagegen gewandt hat. Wissend, „Die Ehe ist ein Sarg für die Liebe“²²⁸, und damit die Entscheidung für diese Lebensform dem Tod gleichsetzt, erwehrt er sich mit äußerster Vehemenz der Zukunft, die statt ihm dann der Rittmeister - mehr oder minder freiwillig - erwählt. Pelegrin weist die junge Elvira aus Überzeugung mit den Worten ab: „der Mann soll sich die Flügel, das bißchen Flügel, das der Mensch schon hat, abschneiden. Sonst willst du nichts von ihm.“²²⁹ Trotzdem ist er derjenige, der die Eheleute unfreiwillig und nur durch seine bloße Gegenwart dazu veranlasst, ehrlich mit ihren Gefühlen und Sehnsüchten umzugehen, und eben das Geheimnis und damit die Lüge aus ihrer Lebensgemeinschaft zu verbannen. Er nimmt sozusagen die rettende „Rolle als Katalysator ihrer Ehe“²³⁰ ein, welche Elvira und der Rittmeister letztendlich oberflächlich betrachtet als aufrichtig annehmen können.

„Etwas Wunderbares ist um die Ehe“ konstatiert Elvira in *Santa Cruz* für den Leser/Zuschauer wenig überzeugend, als sie ihre eigene Ehe mit dem Rittmeister Pelegrin gegenüber beschreibt, um die Leere ihres Alltags vor ihm zu verbergen. Auch Reinhart in *Die Schwierigen* fasst so die Idee von Ehe auf, die er selbst nicht zu führen imstande ist. Frisch beschreibt mit diesem Satz jedoch zwei Beispiele zwischenmenschlicher

²²⁵ Breier, S. 70

²²⁶ Lüthi, S: 87

²²⁷ Llosa, S. 106

²²⁸ GW II, S. 49

²²⁹ ebd.

²³⁰ Spycher, S. 153

Beziehungen, die gänzlich auf Lügen aufgebaut sind. Die Schwangerschaft Elviras ist ihr einziger Grund, warum sie nach der leidenschaftlichen Affäre mit Pelegrin, mit dem sie wochenlang auf seinem Schiff gesegelt ist, wieder zu ihrem Verlobten zurückkehrt und ihn mit falschen Vorstellungen und Beteuerungen schließlich wieder für sich gewinnt. Die Folge ist eine Gemeinschaft, die die beiden Ehepartner zwar konfliktlos miteinander leben, die sich aber als trist und freudlos erweist. „Nicht viele gibt es, die in diesem Hause singen“²³¹ beschreibt der Rittmeister schon im ersten Akt treffend die Stimmung seines Haushalts und damit auch die Atmosphäre seines Ehelebens. Ihre Partnerschaft ist geprägt von Bildnissen, die sie sich voneinander gemacht haben. Elvira nimmt die Sehnsuchtsträumereien ihres Mannes rein gar nicht ernst, sondern macht sich eher darüber lustig, dass er nicht akzeptieren möchte, dass das Leben mit ihr die einzig mögliche Variante für ihn darstellt. Das „Hirngespinnst“ will sie ihm austreiben, indem sie den Vaganten zum gemeinsamen Abendessen lädt, ohne zu wissen, dass dieser gerade der Mann ist, von dem sie selbst nach siebzehn Jahren Ehe immer noch träumt. Und auch von dem ihr zuvor noch unbekanntem Vaganten hat sie bereits ein vorgefertigtes Bildnis parat: „Hat er einen Bart wie ein böhmischer Landstörzer? Ich denke, seine Haare wachsen ihm über den Kragen hinab, als wären die Haarschneider ausgestorben.“²³²

Trotzdem scheint die Einsicht über die Lebbarkeit der Ehe in Frischs erstem Drama noch durchaus positiv. Im Schloss, das Frisch als „Bild der Ehe (..) „behausten Lebens überhaupt“²³³ verstanden wissen will, begegnen sich die Eheleute anlässlich Pelegrins Tod auf eine neue Weise. Dies bleibt als positiv zu betrachtender Ausgang einer Mann-Frau-Beziehung die einzige Ausnahme, die im dramatischen Werk Frischs zu finden ist. Die Erkenntnis von Elvira und dem Rittmeister ihre Ehe betreffend fällt noch einigermaßen optimistisch aus, wenn Elvira, bei aller Scheinheiligkeit angesichts des Todes Pelegrins bekennt:

Wie dürfen uns lieben, wir alle, jetzt kann ich es sehen: das Leben ist anders, die Liebe ist größer, die Treue ist tiefer, sie muß unsere Träume nicht fürchten, wir müssen die Sehnsucht nicht töten, wir müssen nicht lügen. GW II, S. 73f

Was dabei wohl heraus kommt, lässt sich gut mit der Verbindung vergleichen, die Elviras geistige Schwester Yvonne mit ihrem „Ernährer“ Hauswirt führt: eine Ehe „voll schöner

²³¹ GW II, S. 16

²³² GW II, S. 25

²³³ ebd., S. 76

Erträglichkeit²³⁴, ohne anfängliche Liebe, die sich, wie Elvira vor Pelegrin selbst zugibt, nach und nach entwickelt, und sich dann in „der Gewöhnung verbraucht und verleert“²³⁵.

Ehe als „verkaufte Unabhängigkeit“²³⁶, wie sie bei all der Raffinesse der Frauen im Frühwerk, eine bürgerliche Ehe einzugehen und sie zu erhalten, „kommt nicht in Frage“²³⁷ wie Gantenbein für moderne, selbstständige Frauen wie Lila oder Antoinette, und in weiterer Folge auch Francine feststellt. Dementsprechend sind die Ehen eines Gantenbein und später auch eines Kürmann völlig anderen Regeln unterworfen als die eines Rittmeisters oder Grafen Öderland.

Da Kürmann, der mit Katrin eine sinnlose eheliche Verbindung eingegangen ist, die eher ins Schema der frühen Ehen passt, „Ich missbrauchte sie, um Helen zu vergessen, und sie missbrauchte mich, um ein Kind zu haben“²³⁸, nun in Antoinette mit einer völlig anders orientierten Frau umgehen muss, die weder materiell noch emotional gesehen die legale Bindung an den Mann benötigt, findet er sich in einer Situation wieder, die es ihm unmöglich macht, mit ihrer daraus resultierenden scheinbaren Überlegenheit umzugehen. Antoinettes nüchterne Bilanz ihrer siebenjährigen Ehe mit Kürmann ist ebenso negativ: „Es mußte nicht sein. Auch ich war nicht verliebt. Überhaupt nicht. Auch am anderen Morgen nicht. (...) Was daraus entstanden ist – auch ich wäre froh, wenn es nicht stattfinden müßte.“²³⁹

Genau dieses Desinteresse Antoinettes ist es jedoch, was Kürmann daran hindert, sie nach der gemeinsamen Nacht gehen zu lassen und die von beiden Seiten unerwünschte Ehe zu vermeiden:

KÜRMAN: Eine ungewöhnliche Frau.

REGISTRATOR: Sehen Sie.

KÜRMAN: Eine großartige Frau.

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.

KÜRMAN: Eine einmalige Frau.

Eben diese Unnahbarkeit und emotionale Souveränität, die von Antoinette ausgeht, sind, was sie für ihn so begehrenswert und unverzichtbar machen. Die scheinbar emanzipierte Haltung

²³⁴ GW I, S. 551

²³⁵ GW II, S. 66

²³⁶ GW V, S. 38

²³⁷ ebd.

²³⁸ GW V, S. 551

²³⁹ ebd., S. 501

ihrerseits, mit der er unerwartet konfrontiert wird, ist, was dazu führt, dass er bei voller Kenntnis der gemeinsamen unliebsamen Zukunft sich auf das Risiko einlässt, das frustrierende Eheleben zu wiederholen. Zwar kennt er schon den Ausgang der Gemeinschaft:

Ich werde Sie auf Händen tragen, sie eignen sich dazu. Ich werde glauben, daß ich ohne Antoinette Stein nicht leben kann. Ich werde ein Schicksal draus machen. Sieben Jahre lang. Ich werde Sie auf Händen tragen, bis wir zwei Rechtsanwälte brauchen. GW V, S. 488

Doch reagiert er nur allzu menschlich: das von Antoinette ausgehende mangelnde Interesse für ihn reizt ihn, da es das repräsentiert, was in so starkem Kontrast zum Verhalten seiner ersten Frau steht: das anfangs Neue, Aufregende, Unerwartete in ihren Handlungen. Die Ehe, die folgt, erweist sich jedoch, wie beide Partner retrospektiv empfinden, als Partnerschaft von derselben Leere, wie sie sich schon bei Elvira und dem Rittmeister eingeschlichen hat.

Auch *Triptychon* ist weiteres Beispiel für die gescheiterte Mann - Frau – Beziehung. Genau genommen präsentiert sich das Stück sogar als Sammlung negativer Ehe- und Gemeinschaftsbilanzen, die durch den Tod ihre Gültigkeit in der Ewigkeit erhalten. Die hier skizzierten Figuren haben nur mehr die Möglichkeit, die gescheiterten Verhältnisse zueinander retrospektiv zu kommentieren und ihre Vorwürfe dem jeweiligen Partner gegenüber endlos wiederholend zu rezitieren. Im ersten Bild ist dies die Witwe des alten Proll. Durch seinen Tod mit sich allein gelassen, übt sie bittere Vorwürfe gegen ihren verstorbenen Mann. Selbst nach seinem Ableben kann sie das fertige Bildnis von ihm nicht ablegen: „Ich kenne dein Schweigen, Matthis! – und dann nimmst du deine Angelrute. Ohne ein Wort. Das kenne ich.“²⁴⁰ Die Schaffung eines Bildnisses eines nahe stehenden Menschen als alle Lebendigkeit und Liebe tötende Sünde erhält in der Todesthematik des *Triptychon* fatale Gültigkeit über den Tod hinaus. Die Worte des Pastors bei der Trauerfeier, „Soll der Tod uns eine Mahnung sein, daß wir einander in Liebe begegnen jeden Tag!“²⁴¹, verliert ihre Anwendungsmöglichkeit nicht nur für die Witwe selbst, sondern auch für die anderen Paare im Stück, deren gemeinsame, gescheiterte Geschichten nur mehr endlos wiederholt werden können. Als Tote (oder im Falle Rogers tote Lebendige) nagen sie an den Folgen der Bildnisse, die sie sich im Leben voneinander gemacht haben.

Xaver, der noch im Totenreich versucht, die einmal gelebte Partnerschaft mit Katrin zu analysieren, stößt bei ihr auf taube Ohren. Auch er hat sich von ihr ein Bildnis geschaffen,

²⁴⁰ GW VII, S. 107

²⁴¹ ebd., S. 105

das die Beziehung zerstört hat. Er hat sie bereits beurteilt gemäß ihres Berufes als Mannequin und dann geliebt als eine Frau, die nicht selber denken kann, hat angenommen, sie sei unintelligent und dementsprechend dazu verfügbar, „seine Idee von Emanzipation vorführen“²⁴². Folglich ist auch ihr Interesse an den endlosen Wiederholungen mit Xaver gänzlich erschöpft:

XAVER: Hörst du, Katrin, was ich dir sage?

KATRIN: Ich habe es gehört.

XAVER: Ich rede mit dir, Katrin.

KATRIN: Ich kenne deine Vorträge. GW VII, S. 125

Auch Katrins Geschichte mit Klas trägt wiederum die Züge der endlosen Wiederholung, die sich im Totenreich fortsetzt, wo Klas in alle Ewigkeit die Unordnung, die Katrin hinterlässt, beseitigen will, was sich als offensichtlicher Trennungsgrund herausstellt:

KATRIN: Was machst du denn?

KLAS: Nichts, nichts.

KATRIN: Ich habe gedacht, du hast sie schon gelesen.

KLAS: Ich sag ja nichts.

KATRIN: Du mit deiner Ordnung. GW VII, S. 131

Wo Erklärungen fürs Scheitern in den Beziehungen in Katrins Leben zu finden sind, fällt es schwer, das Scheitern der Partnerschaft zwischen Francine und Roger zu deuten. Sie sind einander offenbar ebenbürtig in Intelligenz und Bildung, doch gelingt es auch ihnen bei allem Idealismus der „Zuversicht, daß wir nicht irgendein Paar sind“²⁴³ nicht, die bildnislose Liebe zu leben. Die Grundhaltung der beiden ihrer Beziehung gegenüber ist positiver und optimistischer, als irgendeine andere im Werk Frischs, und so ist ihr Scheitern wohl das tragische Ende, das nur durch Selbstmord ertragbar wird. Francine, die Roger bei der Trauerfeier des alten Prolls begegnet und mit ihm sofort in ein intellektuelles Gespräch verwickelt wird, die Hoffnungen und Erwartungen der Beziehung zusammenfasst, steht hier im Gegensatz zu ihrer Vorgängerinnen Elvira und Antoinette und deren leidenschaftsloser Entscheidung für die Ehe mit dem Rittmeister bzw. Kürmann. Francine hat sich mit vollster Überzeugung für die Partnerschaft mit Roger entschieden:

²⁴² GW VII, S. 156

²⁴³ GW VII, S. 187

Ich habe geglaubt: wir zwei, du und ich, wir denken alles um. Alles. Und das muß es geben: ein Paar, das sich als das Erste Paar versteht, als die Erfindung des Paares. (...) Andere sind eben Mann und Frau, so fanden wir, und wir sind es ja auch, aber obendrein: zur Belohnung sozusagen. GW VII, S. 195

Der Anfang ihrer Beziehung findet sich im ersten Bild auf der Trauerfeier. Hier wirken die beiden zusammen inmitten der Trauergäste als etwas herausragend Dynamisches. Vor allem im Vergleich mit dem Bild, das im einseitigen Dialog zwischen der Witwe Sophie und ihrem imaginierten toten Mann von deren Ehe gezeichnet wird, stehen die beiden jungen Intellektuellen als Zeichen für einen positiven Start einer neuen Partnerschaft.

Doch auch zwischen Francine und Roger stellt sich eine Mechanik ein, die unter anderem auf mangelndem Interesse füreinander beruht: „Wie kannst du fragen, was ich arbeiten werde. Und dabei rede ich seit einem Jahr über meine Habilitation.“²⁴⁴, erinnert sich Roger an einen Vorwurf von Francine. Die von ihr aufgezeigte oberflächliche Haltung seinerseits wird durch die Bildung eines Vorurteils des „ich kenne dich“ verursacht. Während Francine das Bildnis, das sie sich von Roger gemacht und auch an gemeinsame Bekannte weitergegeben hat, nur mehr in seinem Kopf wiederholen kann: „Du willst, daß ich dich brauche, das hältst du für deine Liebe.“²⁴⁵, hat auch Roger sich mit den Jahren eine Vorstellung definiert, die für ihn Francines Wesen weit über ihren Tod hinaus beschreibt: „Francine liebt ihre Liebe. Und das hat überhaupt nichts mit dem Mann zu tun, der ihr begegnet. (...) Sie liebt ihre Verzückung, ihre Angst und ihre Sehnsucht und ihre Bitternis, ihre Hingabe im Übermut, und der Mann, der das auf sich bezieht, ist selber schuld.“²⁴⁶ Roger nimmt sich sein Leben, und es bleibt ihm im Moment des Todes nur die einmal gefertigte Kurzzusammenfassung der Frau, die er zu lieben vorgegeben hat. Somit nimmt er den Verstoß gegen das von Frisch schon im *Tagbuch* so eindringlich erläuterte Bildnisverbot mit ins Grab und repräsentiert die letzte männliche Figur, die an dem Bildnisverbot scheitert. Was als Bilanz auch in Frischs spätem Stück bleibt, sind Menschen, die sich in ihren Partnerschaften nicht gegenseitig erkennen können.

Auch das sexuelle Verhältnis zwischen den männlichen Protagonisten und ihren Partnerinnen erweist sich als nicht problemlos.

In der siebzehnjährigen Ehe zwischen Elvira und dem Rittmeister ist es bei dem einzigen Kind, das Elvira ihm vorsätzlich untergeschoben hat, geblieben. Die Frage nach der

²⁴⁴ ebd., S. 185

²⁴⁵ ebd. S. 187

²⁴⁶ GW VII, S. 182

Sexualität dieser Beziehung kann nicht beantwortet werden. Die Hinweise im Stück sind marginal. Lediglich die Feststellung Pedros im zweiten Akt: „Sie wissen nicht, wovon sie reden sollen, solange sind sie schon verheiratet“²⁴⁷ und die Regieanweisung „er küsst sie ehelich“²⁴⁸ geben Aufschluss darüber, dass sich die Beziehung von recht leidenschaftslosem Charakter darstellt. Die sexuelle Liebe zwischen den beiden muss jedoch durch das Ausbleiben weiterer Kinder ernsthaft in Frage gestellt werden.

Antoinettes und Kürmanns Verhältnis zur Sexualität ist hierbei wesentlich aufschlussreicher. Wie schon beschrieben, ändert sich Antoinettes Verhalten Kürmann gegenüber schlagartig, als er ihr seine Homosexualität vorgaukelt, um sie dazu zu bewegen, seine Wohnung zu verlassen, bevor es zur gemeinsamen Nacht kommen kann. Daraus lässt sich schließen, dass Antoinette sich in der Gesellschaft von Männern, die sie möglicherweise begehren könnten, äußerst unwohl fühlt. Sie beschreibt dem vermeintlich homosexuellen Kürmann ihre Begegnungen mit Männern in einer Art, die auf ein recht unentspanntes Verhältnis der jungen Frau zu Sexualität hindeutet: „Kaum sitzt man unter vier Augen, werden sie zutraulich oder nervös. (...) schauen sie auf meine Lippen. Es ist furchtbar.“²⁴⁹ „früher oder später missverstehen sie eine Frau fast immer.“²⁵⁰ Auch die Erfahrung der ersten gemeinsamen Nacht wird beiderseitig zu einer Episode degradiert. „Löschen sie wenigstens das Licht“ ist die wenig leidenschaftliche Reaktion Antoinettes auf das Bevorstehende, das de facto im Stück nie durchgespielt oder weiter kommentiert wird. Sie beschreibt Kürmann am nächsten Morgen ihr allgemeines Verhalten nach sexuellen Begegnungen, um ihm die Sorge zu nehmen, dass er sie eventuell wieder sehen muss: „Ich schlafe nicht mit vielen Männern, aber wenn es dazu kommt, bin ich jedesmal froh, Hannes, genau wie sie, daß ich nachher wieder mit mir allein bin.“²⁵¹ Als Zusammenfassung des von Erfahrungen mit Männern unbeeindruckten Verhaltens Antoinettes kann man stellvertretend das Fazit des Registrators nehmen, der ihren Umgang mit Kürmann am Morgen nach der ersten sexuellen Begegnung resümiert: „kein Arm am Hals, kein Kuß, der zu verlängerter Zärtlichkeit nötigt. Nichts von alledem.“²⁵² Trotz aller freien Auffassung von Ehe von Seiten Antoinettes, die sich für Kürmann letztlich als das Kernproblem in dieser Ehe entpuppt, wird man den

²⁴⁷ GW II, S. 32

²⁴⁸ ebd., S. 24

²⁴⁹ GW V, S. 495

²⁵⁰ ebd., S. 494

²⁵¹ ebd., S. 534

²⁵² ebd., S. 535

Verdacht nicht los, dass ihre außereheliche Affäre weniger sexuell motiviert als eher Antwort auf die Unsicherheit ihres Mannes ist.

Die intime Sphäre zwischen Roger und Francine lässt sich ebenso schwer nachvollziehen wie die des Ehepaares in *Santa Cruz*. Die Erinnerungen von Roger geben kaum Aufschluss über die sexuelle Beziehung zwischen den beiden. Fakt ist jedoch, dass die verstorbene Frau und ihre Sexualität in seinen Gedanken nach wie vor präsent ist, wie er der Toten gesteht: „Manchmal bist du auch zärtlich, Francine, in meinen Träumen. Ich weiß, das ist keine Auskunft über dich“²⁵³. Dies zeugt von einer gewissen Sehnsucht nach ihr, die er auch lange nach ihrem Ableben nicht überwinden kann und vielleicht darauf hindeuten kann, dass in ihrer gemeinsamen Zeit eine gesunde körperliche Beziehung gelebt wurde. Die Erinnerungen an ihre sexuelle Ausstrahlung sind jedoch alles andere als schmeichelnd; ihr nackter Körper, die Brille und das Pferdegesicht sind die körperlichen Attribute, die ihm von ihr in Erinnerung geblieben sind. Die Tote wird in seinen retrospektiven Beschreibungen in einem Licht dargestellt, das ihr mehr die Vorzüge einer unattraktiven Intellektuellen als die einer erotischen, begehrenswerten Frau verleiht.

5.3.1. Motive der Eifersucht und männlicher Ohnmacht als Reaktion

Paradoxerweise ist gerade die weibliche sexuelle Untreue ein zentraler Aspekt in der Darstellung von Mann – Frau – Verbindungen und der offensichtlichste Grund für die Unterlegenheit des Mannes in den hier besprochenen Arbeiten. Die Darstellung der gewissenlos fremdgehenden Frau, von der Merrifield sogar behauptet, sie stehe „im kalten Krieg gegen den Mann“²⁵⁴, ist in Frischs Werk ein oftmals wiederkehrendes Motiv. Mehrmals ist eine Männerfigur mit einem Seitensprung seiner Partnerin und seiner daraus resultierenden Hilflosigkeit konfrontiert. Die Antwort des Mannes auf diese Herausforderung im Umgang mit dieser Tatsache gestaltet sich in den meisten Fällen schlicht als hysterisches, „weibisches“ Gebaren, das seine ohnehin geschwächte Stellung innerhalb der Beziehung weiter verstärkt, und sein Minderwertigkeitsgefühl umso mehr hervorhebt. Dabei ist klar, dass der mit sich hadernde, an der eigenen Männlichkeit unentwegt zweifelnde Mann der selbstsicheren Partnerin von vorneherein unterlegen ist. Ihre faktische sexuelle Untreue, wie sie bei fast allen Frauenfiguren in Frischs Werk zu finden ist, bietet dem ohnehin in seiner Position geschwächten Mann weiteren Grund für extreme, undurchdachte Handlungen.

²⁵³ GW VII, S. 189

²⁵⁴ Merrifield, S. 115

Bereits Elviras zwar nicht faktischer, jedoch „gedanklicher“ Seitensprung in ihren Träumen von Pelegrin bewirkt eine extreme Reaktion im Verhalten ihres Mannes. Obwohl sie das Schloss offenbar nie verlässt und männlicher Besuch wie der von Pelegrin die Ausnahme bildet, und dies die Möglichkeit auf einen tatsächlich gelebten Seitensprung von vorneherein ausschließt, löst seine Kenntnis ihrer sexuellen Traumvorstellungen mit Pelegrin einen völligen Umsturz in seinem gewöhnlichen Verhalten aus. Zwar gibt er brieflich vor, in die verschneite Nacht hinaus zu fahren, um nochmals die Jugend zu verspüren. Der wahre Auslöser seines überstürzten Aufbruchs ist neben Pelegrins Schilderungen eines Lebens in Freiheit jedoch vor allem darin zu finden, dass er die Wahrheit ihrer Gefühle erkennt und darin eine Rechtfertigung dafür findet, Heim und Familie ohne Vorwarnung zu verlassen. Der positive Ausgang ihrer Geschichte ist jedoch begründet durch Elviras Position in der Ehe. Die materielle Abhängigkeit und damit die Anforderung, ihren Mann bewundern und ehren zu müssen, führen letztlich zu einer Einigung der beiden. Doch ist auch Elvira in einem Punkt bereits hoch überlegen. Die unerhörten Lügen, die sie anwendet, um den Rittmeister als Ehemann zu gewinnen und um später die Ehe zu erhalten, sind eine höchst erfolgreiche und ihrem Ziel genügende Taktik. Diese grundsätzliche weibliche Überlegenheit ihrem Mann gegenüber muss auch der Rittmeister feststellen: „Das Weib ist niemals schuld, ich weiß. Allein der Anschein, daß das Weib nicht handelt, spricht schon zu ihren Gunsten.“²⁵⁵

Antoinette hingegen, im Gegensatz zu Elvira in jeder Hinsicht unabhängig, führt deren Überlegenheit ein großes Stück weiter. Sie lebt ihre außereheliche Affäre mit dem jungen Architekten, entgegen Elvira, öffentlich und ohne der Notwendigkeit, ihre wahren Gefühle zu verleugnen, aus und reagiert auch auf Kürmanns Eifersuchtsszenen und seinen verzweifelten Vorschlag zur Scheidung völlig emotionslos: „Hannes, ich geh jetzt. (...) Entweder gehen wir zu einem Anwalt und lassen uns endlich scheiden, Hannes, oder wir sprechen nicht mehr davon. Es gibt nichts, was wir einander nicht schon gesagt haben.“²⁵⁶

Roger bleibt nur mehr die Möglichkeit, die Vermutung einer möglichen vergangenen Untreue von Seiten Francines vor der Toten auszusprechen. Eine hysterische, Kürmann gleichende Reaktion ist für Roger durch Francines reduzierte Rolle in der Begegnung auf der Parkbank von vorneherein unmöglich. Die Erinnerung an die Abtreibung, die Francine so entschlossen durchführen lässt und das Gespräch mit einer jungen Studentin, die diesen Schritt ebenfalls unternimmt, „weil ich nicht weiß, wer der Vater ist“²⁵⁷ lässt ihn lange nach

²⁵⁵ GW I, S. 58

²⁵⁶ GW V, S. 560

²⁵⁷ GW VII, S. 197

ihrem Tod erkennen, dass ihre mögliche Untreue sie vielleicht dazu veranlasst hat, diesen Schritt zu setzen. Diese Erkenntnis bestürzt Roger zwar nachträglich, doch ist sie als Faktum der Vergangenheit unumstößlich.

Auch wenn Frisch schon als junger Mann die Schwäche begreift und formuliert, „Nur in der Eifersucht vergessen wie zuweilen, daß Liebe nicht zu fordern ist, daß auch unsere eigene Liebe, oder was wir so nennen, aufhört, ernsthaft zu sein, sobald wir daraus einen Anspruch ableiten.“²⁵⁸, so ist auch diese theoretische Erkenntnis in ihrer Umsetzung nicht in seinen Männergestalten zu finden. Kürmann beispielsweise muss sich Antoinettes nüchterne Reaktion auf seine Eifersuchtsszenen als abschätzig, bündige Bloßstellung gefallen lassen: „ein Mann wie du, ein Intellektueller, ein Mann in deinem Alter – ich meine: ein Mann von deiner Erfahrung – ob ich mit jemandem geschlafen habe oder nicht, hast du nichts anderes zu denken in dieser Welt?“²⁵⁹ Da hallt das, was Frisch an seiner Beziehung mit Ingeborg Bachmann beschreibt, deren Verhalten er in *Montauk* verarbeitet: „Ihre Freiheit gehört zu ihrem Glanz. Die Eifersucht ist der Preis von meiner Seite.“²⁶⁰ So wie für den Autor, wie er in *Montauk* gebeichtet hat, gilt auch für seine Helden, wenn sie es nicht vermögen, „bestechende Figuren abzugeben“²⁶¹, dass die extreme Eifersucht als Reaktion auf die Untreue der Frau, die er dort erwähnt, ihnen gerade spezifisch weibliche Züge wie irrationales Verhalten – man denke an Philipp Hotz und die totale Zerstörung des Eigenheims, in das er doch wieder zurückkehrt – oder hysterische Anfälle verleiht, wie sie Frisch auch an sich selbst erkannt und beschrieben hat. Hier kehrt sich das klassische Rollenbild zwischen Mann und Frau völlig um. Kürmanns Version eines extremen Auswegs, mit der Eifersucht umzugehen, endet im Mord an Antoinette, den er aber im Biographie – Spiel rückgängig revidiert. Er vermeidet diesen Mord an Antoinette, zu betrachten als seine vorläufig letzte Reaktion auf das Unvermögen der Partner, miteinander kommunizieren zu können. In der wiederholten Fassung bleiben die Schüsse aus, die als Reaktion für seine Ohnmacht der Eifersucht abgegeben werden. Das Bildnis kann er aber nicht töten; er ermöglicht Antoinette das Leben, das sie noch führen kann, von dem er sich aber schon ein erneutes Bild zurechtgelegt hat: „träumen von ihrer Galerie, die nie zustande kommt: ein Kind haben von irgendwem: lügen.“²⁶² Auch die weniger radikale Version der Ohrfeige als einzige Reaktion auf das Unvermögen, der Frau auf Augenhöhe zu begegnen (das wurde

²⁵⁸ GW II, S. 713

²⁵⁹ GW V, S. 551

²⁶⁰ GW VI, S. 715

²⁶¹ Harris, S. 467

²⁶² ebd., S 565

schon in *Stiller* thematisiert, und auch der vermeintlich betrogene Freund von Hotz weiß sich nicht anders zu helfen als seiner Frau ins Gesicht zu schlagen) und das Brüllen sind Kürmanns verzweifelte Reaktionen auf Antoinettes offen gelebten Ehebruch. Immerhin gelingt ihm in der zweiten Fassung, gemäß der Erwartung von Seiten Antoinettes, sich wie ein „erfahrener“ Mann zu verhalten, eine entspannte Haltung, die wiederum Antoinette völlig aus dem Konzept bringt: „So brüll mich schon an! (..) So zeig schon, wer du bist! So ohrfeige mich schon!“²⁶³ Hier zeigt sich: Antoinettes scheinbare Souveränität nährt sich von Kürmanns hysterischem Verhalten und somit von seiner Unterlegenheit. Ihre Freiheit durch emotionale Passivität verliert sie in dem Augenblick, da er sich beherrscht zeigt. Hier gerät ihr Bildnis von ihm ins Wanken. Da liegt Kürmanns einzige Leistung in seinem Biographie - Änderung – Unterfangen, die aber die Ehe trotzdem nicht retten kann. Immerhin: er vermeidet die Ohrfeige, die, *Stiller*, wie er meint, versäumt hätte, um sich in der Ehe mit Julika wertvoller zu fühlen: Ja – ich fragte mich manchmal, warum ich in all diesen Jahren nie aufgesprungen bin und dir kurzerhand eine Ohrfeige versetzt habe.²⁶⁴ Was den Männern wie Kürmann oder seinen geistigen Brüdern Hotz oder Gantenbein übrig bleibt, ist die stille Akzeptanz der Ehe – Auffassung ihrer Frauen und die Anforderung, ein dementsprechend erwachsenes Verhalten zu zeigen. Kürmann geht, und er erweist sich damit als eben jener „erfahrene“ und „intellektuelle“ Mann, der er sein möchte, dazu über, die Affäre zu dulden und nicht weiter nach Details zu fragen. Dadurch gelangt er, obwohl seine Verbindung letztlich trotzdem scheitert, da Antoinette sie zu verhindern weiß, zu der im *Gantenbein* im Zentrum stehenden Erkenntnis: „Vielleicht ist die Ehe überhaupt nur eine Frage des Takts.“²⁶⁵

Trotz der allgemeinen emotionalen Skrupellosigkeit der Frauenfiguren Frischs spricht Merrifield von allgemeiner Identifizierung der weiblichen Leserschaft mit Frischs weiblichen Protagonisten, vor allem denjenigen in den Werken ab den Fünfziger Jahren. Sie zieht den Schluss, dass Frisch „die Urfahrung der gebildeten modernen Frau, ihre Enttäuschung über den Mann richtig erfaßt hat.“²⁶⁶ Tatsächlich lässt sich diese Enttäuschung im schon besprochenen Verhalten Antoinettes ebenfalls finden wie in den Vorwürfen Francines, die in

²⁶³ GW V, S. 549

²⁶⁴ GW III, S. 499

²⁶⁵ GW V, S. 105

²⁶⁶ Merrifield, S. 140

Rogers Kopf hallen: „Wenn du Mut hast, so bin ich dir eine heimliche Last. Du hängst an mir, wenn du feige bist, und dazu bin ich nicht da, Roger.“²⁶⁷

Das Weib, das schon Walter Faber und Don Juan an Tod erinnert, je blühender es erscheint, stirbt bisweilen tatsächlich im Werk Frischs. Kürmann trägt die Schuld, seine erste Frau dazu getrieben zu haben, sich aus Verzweiflung über die Beziehung zu ihm das Leben genommen zu haben. „Heute Vormittag in einem Wortwechsel mit Katrin, die immer verzeihen will, habe ich gesagt: Dann häng dich halt auf. (...) Jetzt liegt sie hier im Sarg. Meine Schuld ist untragbar.“²⁶⁸, so kommentiert Kürmann recht gleichgültig den tödlichen Vorfall, für den er verantwortlich ist. Die Chance, ihn in seinem Variantenspiel ungeschehen zu machen, und damit Katrin noch eine Chance zu geben, weiterzuleben, will er nicht nützen. „Ich habe mich an meine Schuld gewöhnt“²⁶⁹, ist die nüchterne Ablehnung des Angebots des Registrators, diesen Fehler zu revidieren. Kürmanns „Life as a man“, sein männliches Laster, das, wie Frisch meint, eine lange Ehe braucht, um zum Vorschein zu kommen, er hat es in einer siebenjährigen Verbindung mit Antoinette ans Licht gebracht. Sein „male chauvinism“ gipfelt in dem Mord an seiner Frau Antoinette als letzte, verzweifelte Kommunikationsmethode. Er kann die Ehe und ihren Alltag, den so offen gelebten Ehebruch nicht mehr ertragen, und schießt sozusagen auf ihren Satz, den er tagtäglich zum Abschied von ihr hören muss, bevor sie ihren Liebhaber trifft.

Auch Rogers Schuld ist endgültig. Seine Qual endet aber nicht mit ihrem Tod, es scheint fast, als würden die von ihr einmal ausgesprochenen Sätze mit der Zeit immer gewaltiger auf ihn einwirken. Sein fortwährendes Flehen an sie, etwas zu erzählen, das über seine Erinnerung hinausreicht, „sag etwas, Francine, von dir“²⁷⁰ als er mit der imaginierten Toten auf der Bank sitzt, zeugt von seiner verzweifelten Abhängigkeit von ihr weit über ihren Tod hinaus. Geplagt von Gewissensbissen und dem rasenden Wunsch, sich im Gespräch mit der Toten vor ihr zu rechtfertigen, ist schließlich der Selbstmord seine einzig verbleibende Lösung, dem Schuldgefühl und der Qual der von ihr ausbleibenden Absolution zu entkommen: „Einmal, vor Monaten, hatte ich die Idee, mich in die Schläfe zu schießen, um Francine zu hören.“²⁷¹ Francine zu hören bedeutet für ihn, ihr als seine Richterin eine Stimme zu geben, über das Schuldbewusstsein zu urteilen, das sie ihm hinterlassen hat. Das ist Rogers wahrer Grund zur Rückkehr an die Stelle, wo er sich von ihr getrennt hat. Er ist in der Rolle des Schuldigen

²⁶⁷ GW VII, S. 187

²⁶⁸ ebd., S. 516

²⁶⁹ ebd

²⁷⁰ GW VII, S. 178

²⁷¹ ebd., S. 200

verhaftet, durch sich selbst und durch seine Umwelt. „Deine Familie betrachtet mich sozusagen als deinen Mörder. So hab ich’s auf Umwegen gehört.“²⁷², muss er sich die Schuld an ihrer tödlichen Krebskrankheit zuweisen lassen. „Sie haben nie jemand geliebt, Roger, und sie werden auch nie jemand lieben“²⁷³ sind die Vorwürfe, die er sich von ihr über ihren Tod hinaus, in den Aussagen ihrer Freunde anhören muss, wo auch immer er sich aufhält und mit Menschen konfrontiert wird, die Francine kannten. Die Kugel, die er sich in den Kopf schießt, „um Francine zu hören“, ist gleichbedeutend mit dem Ende seiner Identitätssuche und seiner Schuld – als Mann.

5.3.2. Der Mann als Un-Vater

Aus den oben ausgeführten Erkenntnissen über die Darstellung des privaten Bereichs bei Frisch lässt sich ableiten: Ehen und Beziehungen erweisen sich, trotz aller halbherzigen Versuche, sie aufrecht zu erhalten, als schlichtweg perspektiv- und zukunftslos. Da scheint weder verwunderlich, dass die männlichen Figuren, die durchwegs als scheiternde Partner der Frauen auftreten, zwangsläufig auch als Väter entweder völlig versagen, oder als solche erst gar nicht in Erscheinung treten, noch dass Frauen Zweifel darin hegen, ob ihr Partner einen geeigneten Vater abgeben könnte. Keine detailliert portraitierte Mann-Frau-Gemeinschaft in Frischs dramatischem Werk tritt als tatsächliche Elterngemeinschaft auf. Überhaupt wird der Mann als möglicher Vater in Frischs Arbeiten nie im Detail beleuchtet, wobei auch die Frauenfiguren in ihrer Rolle als Mutter wenig bis gar nicht in Erscheinung treten. Kinderlose Paare machen den Hauptanteil der Ehen und Mann - Frau – Beziehungen im Werk Frischs aus: Agnes Anders schickt ihr vierjähriges Kind mit ihrer Freundin weg, als sie beginnt, den russischen Oberst oben im Haus zu besuchen, und damit ihren Mann hintergeht. Martin und Elsa in *Graf Öderland* leben offenbar ohne Nachwuchs, genau wie auch der demolierte Haushalt in *Die große Wut des Philipp* keine gute Umwelt für heranwachsende Menschen darstellen würde und demnach kinderlos bleiben muss. Der wie Jürg Reinhart relativ mittellose Künstler und deshalb als Vater „unbrauchbare“ Stiller zeugt kein Kind mit der Tänzerin Julika, von der er, stellvertretend für alle Frauen abschätzig

²⁷² ebd., S. 176

²⁷³ GW VII, S. 190

meint: „Andere Frauen ersparen sich das Ballett, indem sie dafür die Mutterschaft haben, und werden, indem sie den Mann als notwendigen Erzeuger ertragen, glücklich mit ihren Kindern, die ihnen genauso über alles gehen wie einer Balletteuse eben ihr Ballett.“²⁷⁴ Überhaupt dürfte Frisch genau wie seine Ich-Figuren auch als Privatmensch, wie in *Montauk* nachzulesen ist, keinen leidenschaftlichen Kinderwunsch gehegt und dies auch an seine männlichen Protagonisten weitergegeben haben. Lediglich Gantenbein wird in einer seiner durchgespielten Identitätsvarianten in der alltäglichen Ausführung seiner väterlichen Pflichten skizziert, doch erscheint das, wohlgemerkt nicht von ihm gezeugte, sondern ihm von seiner Frau untergeschobene kleine Mädchen Beatrice eher schablonenhaft. Parallelen hierzu lassen sich schon in der Darstellung der Tochter Viola in *Santa Cruz* nachweisen, die ebenfalls nicht als eigenständige, aktive dramatische Figur betrachtet werden kann. Dennoch gibt sie Aufschluss über das Vater-Kind-Verhältnis, das den Mann in Frischs Frühwerk als Vater charakterisiert und in unterschiedlichen Formen immer wieder auch in den späteren Arbeiten aufgegriffen wird.

Schon im Vorspiel von *Santa Cruz* wird bereits von den Dorfbewohnern der Verdacht ausgesprochen, das gemeinsame Kind könnte vielleicht gar nicht das leibliche des Rittmeisters sein. „Man munkelt allerlei, wenn Sie es wissen wollen, man munkelt allerlei, es gleicht dem Vater sehr wenig, das holde Kind.“²⁷⁵, klärt den Zuschauer und Leser schon eingangs über die Familienverhältnisse auf dem Schloss auf. Der Rittmeister fungiert, wie sich im Laufe des Stückes herausstellt, tatsächlich ausschließlich als Ernährer der vermeintlich gemeinsamen Tochter Viola. Wobei er von der Wahrheit über die eigentliche Vaterschaft scheinbar keine Ahnung hat, definiert sich über diese Ernährerrolle die ganze Beziehung des Rittmeisters zu dem Kind.

Auch die gemeinsame Erkenntnis des Rittmeisters und Pelegrins im ersten Akt, dass Elvira das Kind nach dem Schiff Pelegrins genannt hat, wird nicht näher als mit einem beiderseitigen für einen Moment überraschten „Viola..?“²⁷⁶ kommentiert, bleibt aber weder zwischen den beiden Männern ein weiter zu diskutierendes Thema, noch wird es von Seiten des Rittmeisters oder Pelegrins mit Elvira direkt angesprochen.

Die absolute Bezugslosigkeit zwischen dem Rittmeister und Viola wird offensichtlich, da in dem ganzen Stück keine einzige Szene zu finden ist, in der die beiden aufeinander treffen oder in Dialog treten. Folglich kann der Rittmeister als Vater und sein Verhalten in dieser

²⁷⁴ GW III, S. 450

²⁷⁵ GW II, S. 11

²⁷⁶ ebd. S. 29, S. 30

Rolle dem Kind gegenüber nicht weiter analysiert werden. Dadurch muss der Schluss gezogen werden, dass außerhalb materieller Pflichten die Vaterrolle des Rittmeisters weitgehend unbedeutend bleibt.

Zwischen Viola und ihrem leiblichen Vater Pelegrin findet hingegen eine tatsächliche Begegnung statt, die jedoch äußerst negative Züge trägt. Das Mädchen erwacht aus beängstigenden Träumen in derselben Nacht, in der der Rittmeister aufbricht und spürt den Besuch ihres tatsächlichen Vaters als etwas Befremdliches, fast Bedrohliches, was sich in ihrem einzigen Auftritt von dramaturgischer Relevanz bemerkbar macht: „Mama, der Tod ist im Haus.“²⁷⁷, klagt sie, als sie Pelegrins Gegenwart bemerkt. Im kurz vor seinem Tod stattfindenden Aufeinandertreffen mit der Tochter zeigt Pelegrin seine völlige Unbeholfenheit und Emotionslosigkeit im Umgang mit dem Mädchen; statt sich mit ihr zu befassen, resümiert er vor Viola über die Erfahrungen mit seinen verflorenen Geliebten; statt sich um einen aufrichtigen Moment mit dem eigenen Kind zu bemühen, bleibt er in der Lüge verhaften. Als der Rittmeister von seinem nächtlichen Ausbruchversuch heimkehrt, wirken die an Viola gerichteten Worte „Da ist er, glaube ich, gehen sie ihm entgegen. Da ist er.“²⁷⁸ fast so, als wolle er die unglückliche Konversation mit Viola vorzeitig beenden.

Deren Angst vor dem leiblichen Vater und Unsicherheit im völlig emotionslosen Aufeinandertreffen mit ihm wird nochmals in der Regieanweisung am Ende des einzigen Gesprächs zwischen den beiden verdeutlicht: „Viola gehorcht ihm, langsam entfernt sie sich, ohne den Fremdling aus den Augen zu lassen; auch er schaut ihr nach, bis sie im Dunkeln der Tür verschwindet.“²⁷⁹

Von ähnlicher Oberflächlichkeit ist auch Kürmanns Auffassung von Vaterschaft. „Ich bin kein guter Vater, ich bin kein schlechter Vater, zeitweise vergesse ich ihn, ich bin nicht unentwegt Vater, aber ich bin sein Vater.“²⁸⁰, fasst Kürmann seine recht unliebsame, leidenschaftslose Beziehung zu seinem einzigen Kind, dem Sohn Thomas aus der ersten Ehe mit der verstorbenen Katrin zusammen. Immerhin profiliert er sich, indem er dafür sorgt, dass das Kind auch in der zweiten Fassung seinem Leben erhalten bleibt, doch scheint sein Interesse daran eher aus Schuldgefühl seiner verstorbenen Frau gegenüber zu resultieren. Der Sohn Thomas wird von Kürmann lediglich aus Ausrede benützt, die fatale Ehe mit seiner ersten Frau nicht abzuwenden:

²⁷⁷ ebd. S. 70

²⁷⁸ ebd. S. 71

²⁷⁹ ebd. S. 72

²⁸⁰ GW V, S. 511

REGISTRATOR: Ich verstehe.

KÜRMAN: - ihr Kind.²⁸¹

REGISTRATOR: Sie lieben ihn.

KÜRMAN: Darum geht es nicht. Man kann ein Kind, das einmal da ist, nicht aus der Welt denken.

Er lacht: Thomas, wie ist das -?

THOMAS: Pa.

KÜRMAN: - liebt ein Sohn seinen Vater? Liebt ein Vater seinen Sohn?

THOMAS: Pa, ich brauche Geld.

KÜRMAN: Siehst du. GW V, S. 512

Hier zeigt sich die Vaterschaft in einer Art Weiterführung des Verhältnisses des Rittmeisters und Viola. Auch Kürmann fungiert einzig als materielle Obsorge für sein Kind. Das völlige Fehlen einer emotionalen Bindung zwischen Kürmann und Thomas führt schließlich dazu, dass von Seiten des erwachsenen Sohnes jeglicher Respekt für den Vater abgeht. Es kommt von Kürmanns Seite aufgrund seines Desinteresses zu keinerlei Motivation zu einem sinnvollen Erfahrungsaustausch und deshalb zu keinen Ratschlägen, die der junge Mann ernsthaft annehmen könnte. Als Resultat der fehlenden Auseinandersetzung herrscht in Thomas' Gefühlen lediglich Verachtung für den Vater: „Das ist es eben. Drum kann man nicht sprechen mit ihm. Ich kann's nicht mehr hören: Als ich in deinem Alter war! (...) Immer kommt er mit seiner Biographie. (...) Ich lebe nun einmal so.“²⁸² Doch die Ablehnung des Sohnes führt wiederum dazu, dass Kürmann keinerlei Verständnis für Thomas zeigt: „Du bist jung, Thomas, aber das ist vorderhand auch alles, was du bist. (...) Was weißt du denn von dir? Daß du machst, was du willst.“²⁸³ Die lieblose Beziehung zum eigenen Kind veranlasst Kürmann jedoch nicht, die Chance zu ergreifen, in seinem Biographie-Spiel mit vollem Bewusstsein um die Auswirkungen, an dieser abgekühlten Vater-Sohn-Bindung etwas zu ändern. Dies führt dazu, dass sich das Desinteresse von Seiten des Jüngeren, wie es Kürmann schon im Umgang mit seiner eigenen Mutter pflegte, nun auch in diesem Verhältnis wiederholt. Auch Kürmann bekommt, genau wie seine Mutter todkrank, von seinem Sohn, der inzwischen, wie einst Kürmann in die USA emigriert ist, von dort lediglich einen Blumenstrauß geschickt. Hier wiederholt sich die Leere und fehlende Auseinandersetzung zwischen den Generationen in der Biographie des Protagonisten.

²⁸¹ damit meint Kürmann Katrin, seine erste Frau, die sich durch Erhängen das Leben genommen hat

²⁸² GW V, S. 557

²⁸³ ebd.

Ein vergleichbares Vater-Sohn-Verhältnis findet sich auch in Rogers Biographie in *Triptychon*. Auch in seinem Leben spielt das Vatersein mit all seinen Rechten und Pflichten eine eher untergeordnete Rolle. Roger, genau wie Kürmann Vater eines Kindes aus einer anderen Verbindung, und seine Versuche, seinen väterlichen Verpflichtungen nachzukommen, müssen ebenfalls als eher marginal, fast vernachlässigend eingestuft werden. Zwar rechtfertigt er vor der toten Francine, dass er mit dem Bub, den er „einmal im Monat und einmal im Jahr vierzehn Tage hintereinander“²⁸⁴ sehen darf, zwar Pläne gemacht hat. Er beabsichtigt, mit seinem Sohn nach Island zu reisen, um ihm die Vulkane und Gletscher zu zeigen, doch sind diese Pläne für ihn von solch geringer Relevanz, dass auch die bevorstehende gemeinsame Zeit mit seinem Kind ihn nicht vom Selbstmord abhalten kann. Wie schon in Kürmanns Fall fällt auch die Zukunft des eigenen Kindes in Rogers Gedanken und Entscheidungen nicht weiter ins Gewicht.

Neben diesen als sehr oberflächlich skizzierten Vaterschaften findet sich in den Arbeiten Frischs noch ein anderes, stets wiederkehrendes Motiv im Umgang mit Partnerschaft und Kinderplanung. Grundsätzlich bedeutet bevorstehende oder tatsächliche Mutterschaft in den Frisch'schen Beziehungen immer den Auslöser einer ersten Krise. Freiwillige Abtreibungen als Folge und der sowohl von männlicher und als auch weiblicher Seite freie Umgang damit gehören zu Frischs Beziehungsportraits wie die Identitätsproblematik zu seinen Männerfiguren und ziehen sich wie ein roter Faden durch sein gesamtes Werk. „Vier Abtreibungen bei drei Frauen, die ich geliebt habe“²⁸⁵ beschreibt Frisch relativ nüchtern aus seiner privaten Perspektive „die Rolle des Mannes, der dann den Arzt bezahlt“²⁸⁶, wie sich über seine eigenen, privaten Beziehungen in *Montauk* erfahren lässt. Variationen des Themas der Abtreibung greift Frisch immer wieder in seinen Romanen und Theaterstücken auf. „Verbrechen gegen das keimende Leben! Was für eine jämmerliche Halbheit des Urteils, wo man weiß, wie weit wir uns in allem von der Natur entfernt haben“²⁸⁷, verteidigt der junge Frisch schon die Entscheidung zum Schwangerschaftsabbruch, die sich in der Biographie des jungen Schriftstellers, wie er später in *Montauk* beschreibt ebenfalls nachlesen lässt. Auch der emotionslose Technikmensch Walter Faber, der seine Tochter für abgetrieben gehalten hat, vertritt eine ähnlich nüchterne Meinung: „Schwangerschaftsunterbrechung ist heutzutage eine Selbstverständlichkeit. Grundsätzlich betrachtet: Wo kämen wir hin ohne

²⁸⁴ GW VII, S. 192

²⁸⁵ GW VI, S. 688

²⁸⁶ ebd.

²⁸⁷ GW I, S. 413

Schwangerschaftsunterbrechungen?“²⁸⁸ Da ist es nicht überraschend, von Frisch als Mann zu lesen, Abtreibungen in seinen eigenen Partnerschaften angestiftet oder zugelassen zu haben. Jedoch scheinen auch die Frauenfiguren Frischs ähnlich entschlossen, wenn es um die Entscheidung gegen das ungeborene Kind geht. Die Erklärung hierfür lässt sich vielleicht in der frühen Figur Yvonne finden, die ihrem ersten Mann Hinckelmann ihre Entschlossenheit, sein Kind nicht zur Welt zu bringen, erläutert, indem sie den Grund wieder ausschließlich im Mann findet: „Ich wollte es nicht wahrhaben, daß ich dir überlegen sei, ich schämte mich, verstehst du, als Frau! Bis das Kind kam -.“²⁸⁹

Ähnlich nüchtern gehen auch Antoinette und Kürmann mit dem Thema Abtreibung in ihrem Leben um. Gemeinsam gehen sie, relativ überzeugt von der Richtigkeit dieser Entscheidung, nochmals den gleichen Schritt in ihrer zum zweiten Mal durchgespielten Ehe - Fassung:

REGISTRATOR: Also was möchten sie ändern? *Er blättert im Dossier hin und her:* - die Schwangerschaftsunterbrechung? *Kürmann und Antoinette blicken einander an, einen Augenblick lang zögern sie, dann schütteln beide den Kopf.* GW V, S. 541

Auch Roger und Francine lassen die Schwangerschaft terminieren, obwohl die Beziehung zum Zeitpunkt dieser Entscheidung noch intakt ist. Die Entscheidung zu diesem Schritt markiert sowohl in Antoinettes und Kürmanns wie auch in Francines und Rogers Fall nicht das Ende der Partnerschaft. Francines Geschichte der Schwangerschaftsunterbrechung lässt sich relativ genau zusammengefasst in *Montauk* nachlesen, wo Frisch schreibt: „Ein Mal ist es ein Irrtum gewesen; eine Schuld, so denke ich später, meine Schuld. Ich habe nicht den Mut, das Kind zu verlangen; ich sehe sie so ohne Zögern (wenn auch voller Angst natürlich) und ich bin betroffen.“²⁹⁰ In *Triptychon* reflektiert Frisch nochmals über diese Begebenheit. Auch Roger denkt, lang nach dem Tod seiner Geliebten Francine nochmals die Gründe für den Schwangerschaftsabbruch durch und versucht von der imaginierten Toten Antworten auf seine Fragen zu erhalten. Auch Francine scheint ohne dieses Zögern, das der Erfahrung mit Abtreibung der früheren Frauen so stark entgegensteht und das Frisch an einer eigenen Partnerin, wahrscheinlich Ingeborg Bachmann, so eindringlich beschreibt. Auch Francine ist, wie Bachmann, längst verstorben und so bleibt dem Mann nur das nachträgliche, verjährte Suchen nach Gründen für die so unumstößliche Entscheidung der Frau. Er kann der

²⁸⁸ GW IV, S. 105

²⁸⁹ GW I, S. 404

²⁹⁰ GW VI, S. 689

Toten die Erklärung nicht mehr abringen, und so bleibt ihm nur die Erinnerung an die gemeinsame Zugfahrt nach Genf, wo Francine die Abtreibung durchführen lässt:

(..) habe ich dich noch zwei oder drei Mal gefragt. Du hast nicht gemerkt, daß deine Entschlossenheit mich erschreckt. Und das habe ich ja auch nicht gezeigt, im Gegenteil, ich habe gezeigt, daß ich dich durchaus verstehe. Vielleicht hat es dich auch verletzt, mein männliches Verständnis. (..) Aber verliebt waren wir noch eine Zeit lang. GW VII, S. 192f.

Hier findet sich ein ähnlicher Beziehungsablauf wie schon bei Kürmann und Antoinette²⁹¹, deren Beziehung, so scheint es, durch die Abtreibung ebenfalls keinen direkten Schaden genommen hat. Überhaupt gewinnt man den Eindruck, die operative Entfernung des Kindes bleibt in diesen Beziehungen mehr kleine Episode als schwerwiegende Entscheidung, wobei sich hier vor allem die Frau als relativ emotionslos und kurz entschlossen erweist.

Unter all den Männerfiguren bei Frisch, die mit ihrem Vatersein innerhalb der bestehenden Beziehungen auf die eine oder andere Weise nicht zurecht kommen, findet sich nur ein Frisch-Held, der das Vatersein als Vollverpflichtung und Lebensaufgabe akzeptieren kann (oder muss). Für ihn ist, als einzigen in der Sammlung der Männer-Portraits Frischs das Vermeiden der Wiederholung einer unliebsamen Identität möglich und letztendlich durchführbar. Jedoch führt Frisch mit der Figur des Don Juan seine Identitätsentwicklung ad absurdum, denn sie ist eng gekoppelt an den Beginn einer neuen, ebenfalls nicht aus Überzeugung gewählten: der Identität als Vater.

Den vielen kinderlosen Exemplaren der Männerfiguren bei Frisch bleibt der Satz des Jürg Reinhart, dessen allen ähnlich ausgeprägtes, alle Aspekte des Lebens dominierendes Minderwertigkeitsgefühl, das hier diskutiert wurde, in die logische Konsequenz der totalen Ablehnung von Vaterschaft mündet:

Oft ist es mein eigentlicher Trost, daß ich keine Kinder habe; die Gewissheit, daß Menschen meiner Art, soweit ich's vermag, nicht mehr vorkommen...es ist ein erregender Gedanke. GW I, S. 590

²⁹¹ die schon erwähnte Notiz des Registrators: „Glück, Schwangerschaftsunterbrechung, Glück“

6. Bibliographie

1. Primärliteratur:

Frisch, Max, Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Band I-VII. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1998.

Frisch, Max, Dramaturgisches. Ein Briefwechsel mit Walter Höllerer. Literarisches Colloquium, Berlin 1969.

2. Sekundärliteratur:

Alleman, Beda, Die Struktur der Komödie bei Max Frisch. In: Schmitz, Walter (Hrsg.): Max Frisch. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1987. S. 325-336.

Arnold, Heinz Ludwig, Was bin ich? Über Max Frisch. Wallstein Verlag, Göttingen 2002.

Bauer – Pickar, Gertrud, The Dramatic Works of Max Frisch, Peter Lang Ltd., Bern 1977.

Bichsel, Peter, Als uns Primo Randazzo *Bin* befahl. In: Schmitz, Walter (Hrsg.): Max Frisch. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1987. S. 92-96

Breier, Susanne, Suche nach dem wirklichen Leben und eigentlichen Ich im Werk von Max Frisch. Peter Lang Verlag, Bern 1992.

Erhardt, Marie-Luise, Auf der Suche nach Identität oder die Gartenlaube für Männer. In: Horn, Hermann (Hrsg.): Entscheidung und Solidarität. Festschrift für Johannes Harder. Hammer, Wuppertal 1973.S. 201-204.

Geisser, Heinrich, Die Entstehung von Max Frischs Dramaturgie der Permutation. Haupt, Bern 1973.

Harris, Kathleen, Die Sprache der menschlichen Beziehungen bei Max Frisch. In: Lange, Victor u. Roloff, Hans Gert (Hrsg.): Dichtung, Sprache und Gesellschaft. Akten des IV.

Internationalen Germanisten-Kongresses in Princeton. Beihefte zum Jahrbuch für Internationale Germanistik I..Athenäum, Frankfurt 1971. S. 465-471.

Henningsen, Jürgen, „Jeder Mensch erfindet sich eine Geschichte.“ Max Frisch und die Autobiographie. In: Literatur und Wissenschaft. Band IV/ 1971. S. 167-176.

Hieber, Jochen, Den eigenen Fall zur Welt machen. „Stiller“ – 1968 und heute. In: Bollinger, Luis, Obschlager, Walter, Schütt, Julian (Hrsg.) Jetzt: Max Frisch. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2001. S. 111-115.

Hilty, Hans-Rudolf, Schauspielhaus Zürich 1939-1945. Leuchtende Kiesel im Flussbett der Erinnerung. In: Bachmann, Dieter und Schneider, Rolf (Hrsg.), Das verschonte Haus. Das Zürcher Schauspielhaus im Zweiten Weltkrieg Ammann Verlag, Zürich 1987. S. 35-43.

Hinck, Walter, Das moderne Drama in Deutschland. Vandenberg und Ruprecht, Göttingen 1973.

vom Hofe, Gerhard, Zauber ohne Zukunft. Zur autobiographischen Korrektur in Max Frischs Erzählung Montauk. In: Schmitz, Walter (Hrsg.): Max Frisch. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1987. S. 340-369.

Horn, Peter, „KEINE ZUKUNFT...KEINE WIEDERHOLUNG...KEINE GESCHICHTE...“. in: Rupp, Heinz und Roloff, Hans-Gert (Hrsg.): Jahrbuch für Internationale Germanistik Reihe A Band 8, 4. Peter Lang, Bern 1980. S. 180-185.

Ignee, Wolfgang:, Kürmann, Frisch und Noelte. Die Geschichte eines Fehlstarts. In: Der Monat, Januar 1968. S. 59-62

Jurgensen, Manfred, Die Welt auf Probe. Stichworte zum Drama Max Frischs. In: Knapp, Gerhard P. (Hrsg.): Max Frisch, Aspekte des Bühnenwerks. Lang, Bern 1979. S. 15-25.

Kaiser, Gerhard, Max Frischs Farce *Die Chinesische Mauer*. In: Schmitz, Walter (Hrsg.): Max Frisch. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1987. S. 106-125.

Kieser, Rolf, Land's End. Max Frischs Abschied von New York. In: Bollinger, Luis, Obschlager, Walter, Schütt, Julian (Hrsg.) Jetzt: Max Frisch. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2001. S. 231-239.

Knapp, Gerhard P., Angelpunkt *Öderland*. Über die Bedeutung eines dramaturgischen Fehlschlags für das Bühnenwerk Frischs. In: Knapp, Gerhard P. (Hrsg.): Max Frisch, Aspekte des Bühnenwerks. Peter Lang, Bern 1979. S. 223-254.

Knapp, Mona, „Die Frau ist ein Mensch, bevor man sie liebt, manchmal auch nachher...“ Kritisches zur Gestaltung der Frau in Frischtexten. In: Knapp, Gerhard P. (Hrsg.): Max Frisch, Aspekte des Bühnenwerks. Peter Lang, Bern 1979. S. 73-105.

Koch, Werner, Kant vor der Kamera. Referenzen und Pamphlete. V. Hase und Köhler, Mainz 1980. S. 115-128.

Konstantinovic, Zoran, Das diarische Ich im Bühnenwerk. *Biographie: Ein Spiel*. In: Knapp, Gerhard P. (Hrsg.): Max Frisch, Aspekte des Bühnenwerks. Peter Lang, Bern 1979. S. 357-369.

Langhoff, Wolfgang, In: Bachmann, Dieter und Schneider, Rolf (Hrsg.), Das verschonte Haus. Das Zürcher Schauspielhaus im Zweiten Weltkrieg. Ammann Verlag, Zürich 1987. S. 253.

Llosa, Mario Vargas: Ist es möglich, Schweizer zu sein? In: Jetzt: Max Frisch. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2001. S. 104-109.

Lüthi, Hans Jürg, Grundbegriffe bei Max Frisch. In: Pezold, Klaus (Hrsg.): Deutschsprachige Literatur der Schweiz in den Sechziger und Siebziger Jahren. Karl Marx Universität, Leipzig 1984. S. 84-92.

Merrified, Doris Fulda, Das Bild der Frau bei Max Frisch, Becksmann, Freiburg 1971.

Naef, Louis. Vom Variété zum Schauspielhaus. Das Schauspiel Zürich zwischen den Weltkriegen. In: Bachmann, Dieter und Schneider, Rolf (Hrsg.), Das verschonte Haus. Das Zürcher Schauspielhaus im Zweiten Weltkrieg. Ammann Verlag, Zürich 1987. S. S. 17-34.

Petersen, Jürgen H., Manfred, Frischs dramaturgische Konzeptionen. In: Knapp, Gerhard P. (Hrsg.): Max Frisch, Aspekte des Bühnenwerks. Lang, Bern 1979. S. 27-58.

Schneider, Rolf. Das Zürcher Schauspielhaus und das Theater in der Bundesrepublik. In: Bachmann, Dieter und Schneider, Rolf (Hrsg.), Das verschonte Haus. Das Zürcher Schauspielhaus im Zweiten Weltkrieg Ammann Verlag, Zürich 1987. S. 45-54.

Schröder, Jürgen, Spiel mit dem Lebenslauf. Das Drama Max Frischs. In: Neumann, Gerhard, Schröder, Jürgen, Karnick, Manfred: Dürrenmatt, Weiss, Frisch. Fink Verlag, München 1969. S. 61-110.

Schwenke, Walburg, Was bin ich? – Gedanken zum Frühwerk Max Frischs. In: Schmitz, Walter (Hrg.): Max Frisch. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1987. S. 63-91

Spycher, Peter, Nicht-gelebtes und gelebtes Leben in Max Frischs *Bin oder die Reise nach Peking* und *Santa Cruz*. Eine literarisch-psychologische Betrachtung. In: Knapp, Gerhard P. (Hrsg.): Max Frisch, Aspekte des Bühnenwerks. Lang, Bern 1979. S. 131-155.

Stine, Linda J., Chinesische Träumerei: Märchenelemente in *Bin*. In: Schmitz, Walter (Hrg.): Max Frisch. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1987. S. 97-105.

Struck, Karin: Der Schriftsteller und die Frauen. In: Schmitz, Walter (Hrg.): Max Frisch. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1987. S. 11- 16.

3. Rezensionen:

Zu *Santa Cruz*

N.H., Max Frischs „Santa Cruz“. Zur Uraufführung im Zürcher Schauspielhaus. In: Schweizer Bücherzeitung Nr. 4, April 1946

Brock-Sulzer, Elisabeth, Schauspiel in Zürich. In: Schweizer Monatshefte Nr. 26, S. 51-53
NZZ, 9. März 1946

Zu Biographie – Ein Spiel:

Kaiser, Joachim, Frischs Kürmann kann nicht wählen. In: Süddeutsche Zeitung, 3./4. Februar
1968/ Nr. 30

Karasek, Hellmuth, Verhaltensforschung. In: Stuttgarter Zeitung, 3. Februar 1968

Rühle, Günther, Was wählt Max Frisch? In: Frankfurter Allgemeine, 3. Februar 1968

Torberg, Friedrich, Das Leben ändern, nicht die Welt. In: Die Welt, 3. Februar 1968/Nr. 29

Zu Triptychon:

Butterweck, Hellmut, Sprach-Hades. In: Die Furche, 4. Februar 1981

Iden, Peter, Es gilt, was wir leben. In: Frankfurter Rundschau, 4. Februar 1981

Kathrein, Karin, Ein existentialistischer Hausaltar. In: Die Presse, 3. Februar 1981

Schäffer, Eva, Totsein, wie ist das? In: Neue Zeit. 3. Februar 1981

Vom Hove, Oliver, Wandel als Widerstand gegen den Tod. In: Salzburger Nachrichten, 3.
Februar 1981

Die Rechtschreibung in den Zitaten ergibt sich aus den jeweiligen Textvorlagen.

7. Abstract

Die beeindruckende Sammlung von Männerfiguren, die allesamt an den in der vorliegenden Arbeit analysierten, ähnlichen Problemen der Identitätsfindung scheitern, ist Resultat von Frischs unentwegtem Bemühen, dieses Thema ins Zentrum seines schriftstellerischen Arbeitens zu heben. Von sich selbst als Mensch ausgehend hat Frisch die von ihm auch selbst gelebten Schwächen wieder und wieder sowohl in seinen dramatischen Werken als auch in den Prosatexten eingehend formuliert und so einen realen Gesellschaftsbezug hergestellt. Die für den Leser und Zuschauer gewonnene, positive Erkenntnis, die Probleme und Herausforderungen der Frisch'schen Männerfiguren lassen sich auch auf jedes beliebige männliche/menschliche Individuum übertragen, entspricht voll und ganz der bereits angeführten und besprochenen Eintragung im *Tagebuch*. Wenn der junge Frisch vom Einzelnen in seinem Publikum spricht, der sich daran erfreut, durch seine Literatur zu erfahren, dass es den Autor gibt, der eben an „ähnlichen Fragen herumwürgt“, an ähnlichen Aufgabenstellungen scheitert, so ist ihm dies in fast sechzig Jahren unentwegten schriftstellerischen Schaffens durchaus gelungen. So muss festgehalten werden, dass Frisch der frühen Auffassung seiner Aufgabe als Autor, wie er sie im *Tagebuch* formuliert, mehr als gerecht geworden ist. Dies ist seiner unermüdlichen literarischen Schilderung von unterschiedlichsten Menschen, die an gewöhnlichen Alltagsherausforderungen scheitern, zu verdanken. Es muss hoch geschätzt werden, dass Frisch die reale menschliche, sowohl männliche als auch weibliche charakterliche Unvollkommenheit in verschiedenen Ausprägungen in unterschiedlichsten dramatischen und epischen fiktiven Geschichten immer wieder formuliert hat. Ausgehend von steter Kritik an sich selbst hat Frisch ein Gesamtwerk geschaffen, das trotz all dieser Portraits von scheiternden menschlichen Geschichten letztlich doch von aufmunterndem Charakter bleibt. Die vielen von ihm erschaffenen Figuren, vor allem die männlichen, können allesamt in ihrer Vielschichtigkeit, Komik und Menschlichkeit unterhalten, berühren und inspirieren. Und so passen auf sie alle die beiden ambivalenten Sätze, die der zwanzigjährige, von beruflichen Zukunftsängsten und persönlichen Unsicherheiten aller Art geplagte Max Frisch in *Was bin ich?* über sich selbst geschrieben hat:

Und zum Ersäufen bin ich innerlich zu schön. Ich habe einen lebendigen Reichtum, und ich pilgere mich müde; denn er ist ein uneinlösbarer Wechsel. GW I, S. 18

Curriculum Vitae

geboren 1979 in Wien

1998 Matura Neusprachliches Gymnasium St. Ursula, Wien Mauer
1998-2002 Studium der Ägyptologie, Klassischen Archäologie an der
Universität Wien
seit 2004 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität
Wien

Berufliche Praxis/ Theater

März - Juni 2004 Kostümassistenz, Garderobe, Inspizienz, technische Assistenz
für die Produktion „Harmonie – ein Familienidyll mit Chor-
gesang“ Theater Rabenhof Wien
Okt. – Dez. 2005 Kostümassistenz für die Produktion „Die Nase – Kinderoper von
Franzobel“, Theater Rabenhof Wien
Januar - März 2006 Kostümbild- und fertigung für die Produktion „Die Entführung
aus dem Serail“, Kinderoper Papageno
Okt. 2005 – Jan. 2006 Kostümbild für die Produktion „Girlsnightout“, Laienensemble
Strandwerk, dietheater, Konzerthaus
März – Mai 2007 Kostümhospitantz für die Produktion „Spuren der Verirrten“,
Akademietheater Wien
Okt. – Dez. 2007 Kostümassistenz für die Produktion „Die Brüder Karamasow“,
Akademietheater Wien
März – Mai 2008 Kostümassistenz für die Produktion „Freier Fall“, Akademie-
theater Wien
Sept. – Nov. 2008 Kostümassistenz für die Produktion „Doktor Faustus“,
Akademietheater Wien
Januar – März 2009 Kostümassistenz für die Produktion „Trilogie des Wieder-
sehens“, Burgtheater Wien
Sept. – Okt. 2009 Kostümbild für die Produktion „Endstation Jonestown“,
Vestibül, Burgtheater Wien
Aug. – Nov. 2009 Kostümassistenz für die Produktion „Der Zauberer von Oz“,

| | |
|--------------------|---|
| März – Mai 2010 | Burgtheater Wien Kostümbild für die Produktion „Katzlmacher“, Schauspielhaus Wien |
| Febr. – April 2011 | Kostümbild für die Produktion „Die Gleichgültigen“, Schauspielhaus Salzburg |

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt meiner Familie, sowie Fr. Prof. Marschall, die mir in Diskussionen wichtige Anregungen und Impulse gab, die mich zur Fertigstellung dieser Arbeit ermutigten, sowie Herrn Walter Obschlager, der bis 2008 das Max Frisch Archiv an der ETH Zürich leitete und mir dieses großzügig für meine Forschungen zur Verfügung stellte und mir in langen, ausführlichen Gesprächen die literarische und private Welt des Max Frisch näher brachte.