

Hans Jürgen Baden

Max Frisch

Religiöse Wandlungen eines Schriftstellers

Das Werk von Max Frisch, wie es bis jetzt vorliegt, spiegelt sich kaum als Ganzes in den Prismen der Leserschaft. Der Einfall des Lichts geschieht bald von dieser, bald von jener Seite und verändert sich mit jeder Bewegung des Betrachters. Auch muß berücksichtigt werden, daß das Werk ein Eigenleben besitzt, sich ständig vom Autor entfernt, sich objektiviert – und damit eine ganz bestimmte Unabhängigkeit gewinnt. Wir können mit zeitlichem Abstand (eine Tatsache, auf die schon Dilthey hingewiesen hat) einen Autor besser verstehen als dieser sich selbst; das Werk ist über den Schriftsteller hinausgewachsen, es schrumpft oder es gewinnt neue Dimensionen, von denen sich der Autor nicht träumen ließ.

Wir nähern uns dem Werk von Max Frisch unter religiösem Aspekt. Wir sind nicht die ersten, die solchen Maßstab anlegen. Dieses Werk verführt besonders zu solcher Betrachtung, weil es sehr privaten Charakter besitzt. Wir erfahren hier, wenn wir in das Bergwerk der Subjektivität, in dessen entlegensten Stollen einfahren, weit mehr über die religiösen Verhältnisse des Menschen, als wenn wir uns damit unter politischem, sozialem, wirtschaftlichem Aspekt befassen.

Frisch besitzt ein Sensorium für die sogenannte Intimsphäre, und eben dies ist der Bereich, in dem die religiösen Entscheidungen fallen – oder zumindest erwartet werden. Doch hat sich Frisch jeder unmittelbaren religiösen Stellungnahme in seinem Werk entzogen, bei ihm herrscht, ähnlich wie beim späten Rilke, eine Diskretion, die es uns verwehrt, ihn auf irgendein Bekenntnis festzulegen. Weder Gläubige noch Ungläubige, weder Pietisten noch Skeptiker dürften imstande sein, ihren Wigwam mit dem Skalp dieses Verwandlungskünstlers zu schmücken. Er widersetzt sich bald listig, bald spöttisch oder mit schwermütiger Entschiedenheit jedem Versuch, ihn festzulegen, seinen Namen in irgendeine der geläufigen weltanschaulichen Rubriken einzutragen.

Wenn Janus nicht zwei, sondern drei Köpfe besäße, würde ich keine Bedenken tragen, Frisch einen derartigen Januskopf zuzusprechen. Er ist, im letzten Teil des „Stiller“, in dessen Gesprächen mit dem Staatsanwalt, einer christlichen Lösung sehr nahe. Daneben steht, als zweite Lösung, die tragische im „Homo Faber“, welche in der Komödie „Biografie“ auf anmutig-hintergründige Weise kompensiert wird. Der dritte Aspekt ist der skeptische, dem wir im zweiten Tagebuch (1966–1971), in der letzten Erzählung „Montauk“ sowie in den Sze-

nen des „Triptychon“ (1978) begegnen. Wir stoßen hier überall auf das Nichts, das sich wie ein Nebel ausbreitet; inmitten dieser melancholischen Landschaft, die jeden Glauben, jede Hoffnung absorbiert, muß der Mensch zwangsläufig auf eine religiöse Aussicht verzichten. Die Bildsäule – ich erinnere wieder an den Janus Max Frisch – zeigt also drei ineinander verwachsene Köpfe, deren jeder in eine andere Richtung weist: den Kopf des Homo christianus, die Maske des antiken Tragikers, schließlich das verschwimmende Gesicht des Skeptikers.

Wir treffen auf drei Möglichkeiten der Existenz, die in der Person dieses Schriftstellers angelegt und verknüpft sind. Es ist nicht unsere Aufgabe zu entscheiden, hinter welcher dieser Möglichkeiten sich der Mensch Max Frisch letztlich verbirgt. Frisch liefert uns drei (zeitlos gültige) Aspekte der Wahrheitsfrage. Während wir die Janussäule umschreiten, gewahren wir nacheinander den Kopf des Christen, des Tragikers, des Nihilisten – einer aus dem anderen hervorstechend. Der Leser kann freilich einer Entscheidung ausweichen, indem er sich mit den Fabeln, der literarischen Erfindung begnügt – und es nicht zu jener Identifikation mit den Figuren kommen läßt, welche eine religiöse Entscheidung einschließt. Sobald der Leser jedoch in den Figuren sich selbst erkennt, vermag er sich der Wahrheitsfrage kaum zu entziehen.

Die christliche Haltung wird im letzten Teil des „Stiller“, in Stillers Dialog mit seinem Freund, dem Staatsanwalt, entfaltet. Die tragische Haltung verkörpert sich in Walter Faber alias Homo Faber – einer Figur, welche mit Frau und Tochter unmittelbar der griechischen Tragödie entnommen sein könnte und in der Ausweglosigkeit des Schicksals an Ödipus erinnert. Der alternde Skeptiker und Melancholiker stellt sich im zweiten Tagebuch sowie in „Montauk“ und im „Triptychon“ unverhüllt zur Schau.

Indem der Leser diese drei existentiellen Möglichkeiten Revue passieren läßt, weiß er sich gefragt, welcher er zuneigt – und worin er seines Selbstverständnisses gewiß sein kann. Vielleicht sieht er sich auch genötigt, eine Haltung zugunsten der anderen zu revidieren, eine Art persönliche Umkehr zu vollziehen. Bei all diesen Entscheidungen handelt es sich um die Fülle und den Glanz eines Lebens, dessen Wert darin besteht, daß es in dieser Form niemals wiederkehrt. Wie wird man diesem einmaligen Dasein am besten gerecht: als religiöser Mensch, als Vertreter einer tragischen Weltanschauung oder als Skeptiker? Frisch präsentiert alle drei Möglichkeiten auf dem verhältnismäßig übersichtlichen Raum seines Werks und überläßt uns die Wahl. Frisch scheint sich persönlich, jedenfalls im späten Werk, für die Skepsis, für das Altern ohne Hoffnung und ohne Ausweg entschieden zu haben. Das Gefälle vom religiösen Schlußteil des „Stiller“ bis zu „Montauk“ ist in dieser Beziehung unverkennbar. Wer aber wagt zu behaupten, daß die Skepsis der Erkenntnis letzter Schluß bleibt? Noch unmittelbar vor dem Ende können die letzte Instanz und die absolute Realität, von denen im „Stiller“ die Rede ist, wie eine Bergkuppe die skeptischen Nebel durchstoßen.

Selbstfindung durch Gottesfindung

Indem wir uns der zeitlichen Reihenfolge des Werks anschließen, beginnen wir mit der religiösen Lösung, die Frisch im *Stiller-Roman* (der 1954 erschien) entfaltet hat. Diesem Buch sind zwei Kierkegaard-Zitate vorangestellt, aus dessen Schrift „Entweder-Oder“: „Sieh, darum ist es so schwer, sich selbst zu wählen, weil in dieser Wahl die absolute Isolation mit der tiefsten Kontinuität identisch ist, weil durch sie jede Möglichkeit, etwas anderes zu werden, vielmehr sich in etwas anderes umzudichten, unbedingt ausgeschlossen wird.“ „–: indem die Leidenschaft der Freiheit in ihm erwacht (und sie erwacht in der Wahl, wie sie sich in der Wahl selbst voraussetzt), wählt er sich selbst und kämpft um diesen Besitz als um seine Seligkeit, und das ist seine Seligkeit.“

Anatol Stiller, Hauptfigur des Romans, ist in dreifacher Hinsicht ein Gescheiterter: als Ehemann, als Künstler, als Gottsucher. Er flieht vor seiner Frau Julika in die Vereinigten Staaten, kehrt zurück, nimmt die Ehe mit den besten Vorsätzen wieder auf und wird vor dem endgültigen Scheitern nur durch den Tod der Lungenkranken bewahrt. Auch seine bildhauerische Begabung erweist sich als unzulänglich, so daß Stiller vorzieht, ins Kunstgewerbe überzusiedeln und eine Töpferei zu eröffnen. Das dritte Scheitern ist ein religiöses: Stiller widerlegt – wie viele andere – durch seine Person den biblischen Satz, daß der Suchende mit Gewißheit finden müsse. Stiller findet durchaus nicht, obwohl er leidenschaftlich, unerbittlich sucht, auf schwindelndem Grat balancierend wie alle Jäger des Absoluten. Mit seinem Freund, dem Staatsanwalt, führt Stiller lange nächtliche Gespräche, die den letzten Teil des Romans ausmachen und dessen Kern bilden. Die zeitgenössische Literatur vermag wenig vorzuweisen, was an spirituellem Gewicht, zugleich an luzider Einsicht die Bedeutung des zweiten Teils dieses Romans („Nachwort des Staatsanwaltes“, an Umfang nur ein Bruchteil des Buchs) erreicht. Frisch gibt eine dramatische erzählerische Paraphrase jener Wahrheiten, die in den beiden Kierkegaard-Zitaten wie in der Nuß enthalten sind. Frisch erfindet die Fabel zu Kierkegaard, er konkretisiert ihn.

Das Scheitern, das Stiller künstlerisch und familiär vorführt, zeigt verschiedene Aspekte. Das Scheitern kann hilfreich sein, sofern es die Grenzen des Talents und der eigenen Lebensgestaltung deutlich macht. Der Scheiternde erkennt, daß ihm vollkommene Lösungen (auf welchem Gebiet auch immer) versagt bleiben; er wird der eigenen Unzulänglichkeit überführt, gewahrt schmerzhaft seine Mängel und Grenzen, seine Schuld. Man darf das Scheitern nicht ausschließlich irgendwelchen unglücklichen Umständen zuschreiben, die wir stets zur Hand haben, klagend und weitschweifig ausbreitend. Die Schuld, die sich im Scheitern verrät, überführt uns. Wo immer der Mensch seine Lebensaufgabe versäumt, die ihm einmalig und unvertauschbar gestellt ist, gerät er in eine Krise, welche Stiller eindringlich darstellt.

Der eigentliche Grund seiner Krise zeigt sich darin, daß Stiller sich nicht annehmen will; er befindet sich auf der Flucht vor sich selbst, möchte dem Gefängnis seiner Individualität, seines Schicksals entkommen. Die Flucht nimmt geradezu groteske Züge an, man fühlt sich in eine Kriminalkomödie versetzt. Stiller operiert jetzt mit anderem Namen, falschem Paß und verschwindet nach Amerika. Welch naive Hoffnung: durch Wechsel von Paß, Namen, Heimat die Vergangenheit abstreifen und ein neuer Mensch werden zu können! Stiller erstrebt, mit Hilfe von Tricks, eine Art Wiedergeburt, die nicht gelingen will, sondern ihn lediglich straffällig macht. Es bietet sich uns das absurde Schauspiel, daß der heimkehrende Stiller, der monoman versichert „Ich bin nicht Stiller“, durch Gerichtsverfahren und ein Aufgebot von Zeugen mit sich identifiziert wird; er wird durch Gerichtsbeschluß gezwungen, sein Schicksal anzunehmen . . .

Wie unmißverständlich erkennen wir uns selbst im Spiegel dieser erzählerischen Erfindung! Wir stehen in der ständigen Versuchung, nicht das eigene, sondern ein fremdes Schicksal vorzuführen und unsere Authentizität zu leugnen. Das Leben scheint uns weit angenehmer, wenn wir es nach Stiller-Manier auswechseln und eine Maske tragen, die uns für unsere Umgebung unkenntlich macht. Dies ist das fast frivole Vergnügen, welches die Teilnehmer einer Maskerade empfinden, wenn sie für ein paar Stunden unerkant bleiben, sich selbst verleugnen. Aber selbst die raffinierteste Maske wahrt auf die Dauer nicht das Inkognito, der alte, ungeliebte, mit sich zerfallene Mensch kommt stets wieder zum Vorschein. Indessen besitzt er hinfort ein gebrochenes Verhältnis zu sich selbst, er verlor seine Identität – und wird ihr sein ganzes Leben wie einer Fata Morgana nachjagen.

Stiller hat sich selbst verloren: dies ist der Grund seiner tiefen existentiellen Unsicherheit, der Anlaß seines Scheiterns in Beruf und Ehe. Er ist außerstande, sich selbst zu wählen, und deshalb sehen wir ihn ständig damit beschäftigt, „sich in etwas anderes umzudichten“ – also im Grund ein Leben zu führen, das nicht das seine ist. Er trägt eine Maske, ist gierig nach Selbstverlust, Selbstentfremdung – und leidet doch unter dieser Entfremdung mehr, als er sich eingestehen will. Das ist ein paradoxer Zustand, aus dem sich Stiller nicht mehr befreien kann: es bleibt unser eigener, mit dem wir hier vertraut gemacht werden. Und darum ist diese Geschichte, die so elegant und ironisch erzählt wird, im Grund eine verzweifelte Geschichte – die Story einer Selbstfindung, die nicht gelingen will – deren Hauptperson in aussichtsloser Verzweiflung zurückbleibt. Stiller kämpft nicht um sich, er ist zu kraftlos, zu melancholisch, ständig abgelenkt von sich selbst, und darum – Kierkegaardisch gesprochen – wird ihm die Seligkeit nicht zuteil, die der Mensch erfährt, wenn er sich annimmt und sein Schicksal mit allen bitteren Erfahrungen ergreift und bejaht.

Aber kann der Mensch diesen Entschluß, sein Leben anzunehmen, wie einen beliebigen anderen Entschluß fassen, zu dessen Durchführung es nur der Energie,

der Überzeugung und einer gewissen kompromißlosen Entschiedenheit bedarf? Der Mensch wäre in diesem Fall, wie Stiller beweist, überfordert. Hier wird die Frage nach Gott unabweislich, die religiöse Frage, die Stiller immer wieder ausgeklammert hat, obwohl er von ihr nur durch eine hauchdünne Wand getrennt ist. Im Gespräch mit dem befreundeten Staatsanwalt gibt dieser das Stichwort: Man kann sich selbst nicht annehmen, wenn man nicht zugleich Gott annimmt; Selbstfindung ohne Gottesfindung, dies will nicht gelingen.

Man kann die Einsicht auch umkehren: der Gottesverlust schließt den Selbstverlust ein, man gerät wieder auf die erwähnte Maskerade, wo keiner den anderen kennt – und wo man nach Kräften sein Inkognito genießt. Der Freund also gibt zu bedenken: „... immer wieder hast du versucht, dich selbst anzunehmen, ohne so etwas wie Gott anzunehmen. Und nun erweist sich das als Unmöglichkeit. Er ist die Kraft, die dir helfen kann, dich wirklich anzunehmen. Das alles hast du erfahren! Und trotzdem sagst du, daß du nicht beten kannst; du schreibst es auch. Du klammerst dich an deine Ohnmacht, die du für deine Persönlichkeit hältst – und dabei kennst du deine Ohnmacht so genau – und all dies wie aus Trotz, nur weil du nicht die Kraft ... du meinst, es muß dich bezwingen, sonst stimmt es nicht. Du möchtest ja nicht flunkern. Es macht dich stutzig, daß du selber noch darum flehen mußt, glauben zu können; dann hast du einfach Angst, Gott sei deine Erfindung ...“

„So etwas wie Gott“: das ist eine in ihrer Behutsamkeit und Diskretion aufschlußreiche Formulierung. Nur wer Gott wählt, wählt sich selbst, er identifiziert sich auf dem Umweg über Gott mit sich selbst, mit seinem Schicksal; aber der Staatsanwalt meidet solche Aussagen, welche Bekenntnischarakter besitzen. Vielleicht will er Stiller nicht abschrecken, womöglich ist er selbst seiner Sache nicht sicher – wer weiß! Jedenfalls läßt er den Namen Gottes in der Schwebe, bezweifelt aber nicht dessen Wirklichkeit; immer aufs neue spricht er die Gewißheit aus, „daß unser Leben von einer übermenschlichen Instanz gerichtet wird, ohne wenigstens die leidenschaftliche Hoffnung, daß es diese Instanz gebe“. Man kann auf den Namen „Gott“, auf diese zerschlissenen vier Buchstaben verzichten – und doch statt dessen genau sagen, was gemeint ist. Wenn Stiller vom festen Punkt spricht, dessen er ermangelt, so meint er jenes metaphysische Defizit, welches das Leben des Glaubenslosen bestimmt. Ohne den festen Punkt, das heißt ohne ein göttliches Gegenüber verliert der Mensch seine Mitte, seine Glieder fallen von ihm ab, er zerbröckelt wie auf einer surrealistischen Zeichnung. Seine Identität, seinen Halt gewinnt er erst dort zurück, wo ihn der feste Punkt bindet, der außerhalb liegt und ihm eine Art magnetischer Geschlossenheit verleiht. Die negativen Eigenschaften Stillers, die sich summieren, gedeihen fast üppig in einem Klima, das keine letzte Bindung kennt und daher jede existentielle Sammlung verwehrt. So erklärt sich das Schattenhafte, Widersprüchliche, Vage dieser Figur, die nicht der sympathischen Züge entbehrt, aber außerstande

scheint, sich selbst zu verwirklichen. Die Identität ging verloren, sie ist wie ein Glas zersprungen – und keine noch so leidenschaftliche Bemühung fügt sie wieder zum Ganzen zusammen.

Stiller gerät in seiner nächtlichen Verzweiflung bis an die Grenze der Einsicht, die seinen diffusen Zustand ändern könnte. Der Freund, der diesen Zustand durchschaut, sagt ihm, daß er eigentlich nur einen Schritt tun müsse; es handelt sich um den gleichen Schritt, von dem im „Malte Laurids Brigge“ Rilkes die Rede ist: „Ich weiß, ich müßte nur einen Schritt tun, und all mein namenloses Elend würde sich in Seligkeit verwandeln.“ Das Elend Maltes wird in ähnlichen Wendungen beschrieben wie das Elend Stillers, es gleicht ihm bestürzend – und in beiden Fällen ist die Ursache des Unglücks dieselbe: der Verlust des letzten Punkts, der letzten Instanz, der absoluten Realität. Ohne diese Erfahrung des Absoluten, erklärt der Staatsanwalt, könne er sich freilich nicht denken, „daß wir je dahin gelangen können, frei zu sein“. Dazu bemerkt Stiller: „Absolute Instanz? Absolute Realität? Warum sagt er nicht ‚Gott‘? Er meidet dieses Wort, scheint mir, mit bewußter Sorgfalt. Nur mir gegenüber?“

Man sieht: Auf das entscheidende Wort läßt sich verzichten, aber nicht auf seine Wirkung, auf die Konzentration und Stoßkraft, die es der Existenz wie durch ein Wunder verleiht. Im Vokabular herkömmlicher Frömmigkeit sprechen wir vom Glauben; als Glaube umschreiben wir eben dies, daß der Mensch sich selbst wiederfindet, indem er das Absolute (also Gott) gefunden hat. An die Stelle der zentrifugalen tritt eine zentripetale Wendung, in der sich die Existenz zusammenfaßt. Durch Stiller und den Staatsanwalt werden zwei extreme Möglichkeiten des Menschen angedeutet: Glaube und Unglaube; sie verweisen aufeinander, bleiben aber zugleich durch einen Abgrund getrennt. Frisch nimmt nicht Stellung, indem er sich für eine der beiden Positionen entscheidet, aber die Art, in der er von ihnen spricht, macht deutlich, daß er sie beide kennt, beide durchlitten hat (sonst wäre ihm diese erregende Darstellung niemals gelungen).

Wie die Wege der beiden ungleichen Partner am Schluß des Romans, so scheidet sich der Weg des Glaubens vom Unglauben: ohne Vorwurf, ohne Kritik. Die Freunde bewegen sich in eine unbekannte Zukunft: der eine an das Geländer des Absoluten gelehnt und nicht ohne eine (freilich behutsame) Hoffnung; der andere sich mit der Skepsis, dem Nichtwissen begnügend.

Im Bann des Schicksals

Der zweite Akt bei Frisch beginnt mit einem vollständigen Szenenwechsel. Zwar sind nur drei Jahre seit Stillers religiösen Nachtgesprächen vergangen, aber die Bühne wurde in dieser Zeit völlig umgeräumt. Als Hauptakteur ist anstelle Stillers ein Techniker Walter Faber getreten, der „Homo Faber“, welcher

dem 1957 erschienenen Buch den Titel gegeben hat. Walter Faber ist ein unreligiöser Mensch: die metaphysischen Fragen, über die sich Stiller und sein Freund unterhalten, spielen für ihn keine Rolle, sind für ihn überhaupt nicht vorhanden. In seinem aufgeklärten vernünftigen Weltbild haben Größen wie Gott, höchste Instanz, absolute Realität und dergleichen keinen Platz mehr. Hermann Hesse hat gelegentlich den Verstandesmenschen vom Homo religiosus unterschieden; es handelt sich um zwei Positionen, die unvereinbar sind.

Einen solchen ursprünglichen Verstandesmenschen repräsentiert Walter Faber, der von einem dürftigen Hochmut gegenüber allen Bekundungen der religiösen Welt, soweit sie ihn noch erreichen, erfüllt ist. Sein banales Bekenntnis lautet: „Ich bin nun einmal der Typ, der mit beiden Füßen auf der Erde steht.“ Für ihn gibt es keine Geheimnisse, sondern nur Probleme, die heute oder morgen gelöst werden. Die Welt, in der Walter Faber lebt, ist flächig, ohne Tiefe und ohne irrationale Überraschung. Was in der Faberschen Wirklichkeit nicht unterzubringen ist, wird als Mystik abgelehnt, verurteilt. Mystik bleibt Deckname und Sammelbegriff für alles Unverständliche, Phantastische, Schwärmerische. Auch zur Kunst besitzt Faber keine Beziehung. Da ihm jeder musische Instinkt fehlt, scheut sich Hanna Landsberg, eine jüdische Studentin (das ist gewiß der eigentliche Grund ihrer Flucht angesichts des Standesamts), die Ehe mit Faber einzugehen, obwohl sie ein Kind von ihm erwartet. Die Existenz des Mannes und der Frau treffen sich nicht in der Tiefe, er nennt sie Schwärmerin und Kunstfee, sie revanchiert sich, indem sie ihm den Titel des „Homo Faber“ verleiht.

Faber wehrt erbittert jeden Versuch ab, Erkenntnisse über das Sichtbare hinaus auszudehnen, die Grenzen der rationalen Erfahrung zu erweitern auf das Geheimnis hin. Was sich in seinen technischen Horizont nicht einordnen läßt, wird als „mystisch“, gelegentlich auch als „hysterisch“ abgelehnt. Die Betrachtung, die er während einer Notlandung seines Flugzeugs in der mexikanischen Wüste anstellt, ist charakteristisch:

„Ich habe mich oft gefragt, was die Leute eigentlich meinen, wenn sie vom Erlebnis reden. Ich bin Techniker und gewohnt, die Dinge zu sehen, wie sie sind, ich sehe alles, wovon sie reden, sehr genau; ich bin ja nicht blind. Ich sehe den Mond über der Wüste von Tamaulipas – klarer als je, mag sein, aber eine errechenbare Masse, die um unseren Planeten kreist, eine Sache der Gravitation, interessant, aber wieso ein Erlebnis? Ich sehe die gezackten Felsen, schwarz von dem Schein des Mondes; sie sehen aus, mag sein, wie die Rücken von urweltlichen Tieren, aber ich weiß: Es sind Felsen, Gestein, wahrscheinlich vulkanisch, das müßte man nachsehen und feststellen. Wozu soll ich mich fürchten? Es gibt keine urweltlichen Tiere mehr. Wozu soll ich sie mir einbilden? . . . Warum soll ich erleben, was gar nicht ist? Ich kann mich auch nicht entschließen, etwas wie die Ewigkeit zu hören; ich höre gar nichts, ausgenommen das Rieseln von Sand nach jedem Schritt.“

Eine gewisse Trothaltung in diesen Sätzen bleibt unverkennbar; durch sie versucht der Homo faber, Druck und Drohung der fremden Welt abzuwehren, den Gedanken daran zu ironisieren, ihre Wirklichkeit lächerlich zu machen.

Bleibt diese Welt des Homo Faber nun wirklich vor dem Einbruch jener Mächte bewahrt, die man soeben dem Fluch der Lächerlichkeit auszuliefern gedachte? Gewiß: der Gott, der im Stiller so unverkennbar christliche Züge trägt, diesen Gott zumindest ahnen läßt, hat die Szene verlassen; aber an seine Stelle ist das Schicksal getreten, die Moira der griechischen Antike. Im zweiten Akt des Werks von Max Frisch handelt nicht mehr Gott, sondern wurde ersetzt durch das augenlose unentrinnbare Geschick, ein gigantisches Es, dem Götter und Menschen unterworfen sind. Der selbstherrlich-technische Mensch im Stil Fabers gerät in den Sog dieses Schicksals, er wird vom Fatum aus seiner Bahn geschleudert und findet sich in Zusammenhängen wieder, von denen er sich nicht hat träumen lassen. Das unpersönliche Schicksal avanciert zum Nachfolger des persönlichen Gottes. Die tragische Wirklichkeit, in die sich Walter Faber und seinesgleichen versetzt sehen, ist in der griechischen Tragödie schon vorgebildet. Die innere Beziehung zwischen Fabers Schicksal und dieser Tragödie ist offenkundig.

In der Tragödie bleibt kein Raum für freie Entscheidung; diese Freiheit ist vom Schicksal zermalmt, vernichtet. Selbst dort, wo der Mensch frei zu handeln vermeint, entpuppt er sich als Werkzeug und Marionette des Schicksals. Wie weit sind wir die Herren unserer Verhältnisse – und wie weit sind wir im Maschennetz des Fatums gefangen, das uns von Anfang an übergestreift wurde, ohne daß wir es gewahrten?

In diesem Zusammenhang wird die Frage nach dem Verhältnis von Zufall und Schicksal neu gestellt. In der Erzählung Frischs reiht sich ein Zufall an den anderen; nimmt man diese Zufälle jedoch unter die Lupe, so erscheinen sie als eine ehrene Kette, bei der sich ein Glied an das andere fügt.

Walter Faber lernt auf der Überfahrt von den Vereinigten Staaten nach Frankreich ein junges Mädchen kennen, das seine Tochter hätte sein können. Dieses Mädchen aber *ist* seine Tochter, von deren Existenz er keine Ahnung hatte; er war des Glaubens (und mußte es sein), daß das keimende Leben seinerzeit durch einen befreundeten Mediziner abgetrieben worden war. Der Vater verliebt sich in die Tochter, es kommt zum klassischen Inzestverhältnis im Sinn der griechischen Tragödie. Daß der Vater gerade auf diesem Dampfer seiner Tochter begegnet – er hatte eigentlich ein anderes Schiff buchen wollen –, hängt wieder von scheinbar absurden Zufällen ab, die jetzt nicht im einzelnen rekonstruiert werden sollen. Aber doch wird hinter diesen Zufällen die tiefere Notwendigkeit durchsichtig: Faber ist ein anderer Ödipus, der immer tiefer in die tragische Schlinge seines Geschicks gerät – und der, als ihm das Entsetzliche deutlich wird, die gleiche Blendung der unheilvollen Augen (unheilvoll, weil mit den Blicken das Unheil beginnt) erwägt, wie sie durch König Ödipus vollzogen wurde.

In der Faberschen Tragödie fügt sich eine Szene mit tödlicher Folgerichtigkeit an die andere wie einst beim sophokleischen Ödipus. Es besteht nicht die min-

deste Chance, sich diesem metallenen Maschennetz der Notwendigkeit zu entwinden und zu improvisieren, einen Rest von Freiheit zu verwirklichen. Auch die Zufälle sind zwangsläufig miteinander verknottet: der Zufall – als das im Wortsinn Zu-Fallende – ist eben doch nicht blind, sondern den handelnden Personen gleichsam auf den Leib geschrieben. Ihnen widerfährt nur, was unausweichlich ist; der Mensch zieht den Zufall, den unglücksträchtigen, an wie der Ableiter den Blitz. Die Kausalkette des Verhängnisses läßt sich nicht unterbrechen. Dies ist allein dort möglich, wo die Liebe und mit ihr die Vergebung in Erscheinung treten.

In der Tragödie, trage sie nun das Siegel des Ödipus oder Walter Fabers, wird die Vergebung aus dem Handlungsablauf ausgeschlossen. Die Liebe würde eine Zäsur bewirken und den Verlauf der Handlung entscheidend verändern, förmlich umkehren. Aber hier, in der Tragödie, bleiben solche Wandlungen durch die Liebe unmöglich. Es gibt keinen Neuanfang, und hundert sogenannte Zufälle dienen nur dazu, das Verhängnis auf seine Bahn zu bringen. Keine Hoffnung, kein Trost oder dergleichen; das Glück der *Nova vita* bleibt dem in den tragischen Ablauf der Handlung eingeschlossenen Menschen für immer versagt. Die Personen des Dramas sind, mittelbar oder unmittelbar, alle in Schuld verstrickt und geraten in dieses Schuld-Dickicht immer tiefer hinein. Der Pantragismus Hebbels lebt wieder auf: Man kann nicht existieren, ohne schuldig zu werden, die Schuld gleicht einer Infektion, die Lage ist ausweglos, am Schluß haben sich alle miteinander, durcheinander zerstört.

Man kann einer solchen Weltsicht, wie sie Max Frisch nach antikem Vorbild im „Homo Faber“ entwickelt, die Religiosität nicht absprechen. Aber es bleibt eine negative Religiosität, der Mensch fühlt sich dem Verhängnis, dem Dämon, der *Moirä* (wie immer man hier die letzte Instanz benamt) ausgeliefert, ohne sich wehren zu können. Im Grund ist alles vorentschieden, und der Mensch fährt wie ein Zug, dessen Schienen festliegen, die Stationen seines Verhängnisses ab, bis ihn am Ziel die Katastrophe erwartet.

Das Leben korrigieren können

Zehn Jahre später, in seiner Komödie „Biografie“, hat Frisch das gleiche Thema von der Unkorrigierbarkeit des Schicksals noch einmal aufgenommen, von der entgegengesetzten Seite. Frisch sagt ausdrücklich, er habe dieses Stück als Komödie gemeint; indessen muß man wissen, daß seit antiken Tagen Tragödie und Komödie nicht voneinander getrennt werden können. Beide Gattungen sind eng verwandt, mitten im Spiel, im Zenit der Heiterkeit und Verwechslungen, erscheint plötzlich der Dämon und lüftet die Maske.

Was ist geschehen? Ein Wissenschaftler, vierzigjährig, gibt in seiner Wohnung

ein Fest, und als sich die Gäste nach Mitternacht verabschieden, bleibt eine junge Dame zurück, welche die Züge der unvergessenen Ingeborg Bachmann trägt. Kürmann und Antoinette (dies ihrer beider Name) geraten nach dem Satz, daß Gelegenheit Liebe macht, aneinander, ohne sich zu lieben, schließen eine wenig überzeugende Ehe mit den üblichen Auseinandersetzungen – nach sieben Jahren ist die Scheidung fällig. Es bestand keine Notwendigkeit, daß es so kam, die Dame hätte die Kürmannsche Wohnung rechtzeitig verlassen können, die Ehe wäre nicht geschlossen worden – und eine Fülle peinlicher Ereignisse unterblieben.

Hier werden die unterirdischen Zusammenhänge dieser Komödie (die keine ist) mit dem „Stiller“ und mit dem „Homo Faber“ deutlich. Im „Stiller“ plädiert der Autor, anhand Kierkegaards, für die unwiderrufliche Entscheidung: man muß sich festlegen, man muß wählen – und in dieser Wahl gewinnt man Freiheit und Seligkeit. Aber die Wahl ist nur möglich auf dem Hintergrund der Ewigkeit. Verzichtet man auf Gott als letzte Instanz, so ergibt sich eine durchaus tragische Perspektive: der Mensch entscheidet sich – scheinbar – frei, aber nun ist er an seine Entscheidung gefesselt und Handlungsabläufen ausgeliefert, die er nicht mehr lenken kann. Ein unbegreifliches Schicksal dirigiert ihn und knüpft die Fäden der Tragödie. Das Verhängnis nimmt seinen Lauf. Die Biografie liegt fest, man kann ihren Text nicht neu schreiben, die Figuren nicht mehr vertauschen.

Eben dies ist die Absicht der Komödie von Frisch: vom Schicksal zu dispensieren, das Leben von neuem zu beginnen, dessen verschiedene Möglichkeiten durchzuspielen. Die Frage, ob man sein Leben noch einmal anfangen könne und wie man denn alles besser, überzeugender, glücklicher hinausbringe: diese Frage verfolgt die meisten Menschen und läßt sie nicht zur Ruhe kommen. Zu Beginn seines Stücks zitiert Frisch aus den „Drei Schwestern“ von Tschechow: „Ich denke häufig: wie, wenn man das Leben noch einmal beginnen könnte, und zwar bei voller Erkenntnis? Wie, wenn das eine Leben, das man eben durchlebt hat, sozusagen ein erster Entwurf war, zu dem das zweite die Reinschrift bilden wird? Ein jeder von uns würde dann, so meine ich, bemüht sein, vor allem sich nicht selber zu wiederholen, zumindest würde er für sich selbst eine andere Lebensweise schaffen.“ Dies also ist das Thema des Stücks, die unterhaltsame und elegante Abwandlung eines uralten Themas: von der Wiedergeburt, von der neuen Existenz, in der man die Partner, Kinder, Lebensumstände nach Belieben auswechseln würde; auch wäre es denkbar, daß die erste Reinschrift des Lebens, von der Tschechow spricht, noch nicht befriedigt: man könnte sie erneut korrigieren und so weiter ad infinitum.

Um solche Korrekturen des Lebens nach Belieben zu ermöglichen, führt Frisch in sein Spiel eine seltsame Figur ein: den Registrator. Dieser Registrator mit seiner magischen Gefälligkeit vermag, auf Wunsch, jedes Leben bis zu einem belie-

bigen gewünschten Zeitpunkt zu löschen, so daß man die leeren Bogen wieder von neuem beschriften kann. Auf diese Weise kann man alle peinlichen Erfahrungen eliminieren, sich von Schuld befreien, Irrtümer ungeschehen machen.

Frisch bestreitet im Nachwort, daß der Registrator eine metaphysische Instanz sei; es besteht wenig Veranlassung, dieser Versicherung Glauben zu schenken. Der Registrator stellt vielmehr eine verfremdete Gottheit dar, deren Hilfe man sich nach Belieben bedienen darf, wenn einem das eigene Schicksal (wie ein erwachsener Anzug) nicht mehr passen sollte.

Der Registrator ist eine Karikatur Gottes – Frischs Versicherung zum Trotz. Wäre es möglich, mit seiner Hilfe das Leben umzuschreiben und beliebig zu verändern, so würde die Existenz aus der Phase der Unverbindlichkeit und des Experiments niemals entlassen. Unter keinen Umständen könnte eine verbindliche Lebensgestaltung gelingen, sondern der Mensch käme aus dem Stadium des Improvisierens nicht heraus, wobei er Gefahr lief, jede unbequeme Entscheidung durch eine entgegengesetzte zu widerrufen. So böte sich uns ein wahrhaft chaotisches Panorama, wie das ja auch in diesem Stück geschieht: die Personen sind ihr gesamtes Leben hindurch damit beschäftigt, wieder aufzuheben, was sie heute gedacht oder gestern getan haben, sie annullieren Jahre ihrer Vita, welche sie wie ein Papier zusammenknüllen und fortwerfen.

In der Komödie „Biografie“ wird das Gegenstück zum tragischen Verhängnis entfaltet, wie es der Homo Faber demonstriert: die Komödie widerlegt die Tragödie und umgekehrt, aber beide Aspekte gehören zusammen, verweisen aufeinander. Der Mensch, dessen Leben unkorrigierbar, gleichsam durch das Fatum festgeschrieben ist, sehnt sich nach Auflockerung und Neuanfang – nach jener verlockenden Unverbindlichkeit, wie sie der Registrator bietet. Würde dem Menschen jedoch, was auf der Bühne spielerisch geschieht, in Wirklichkeit gestattet, könnte er seine Lebensabschnitte also nach Belieben ungeschehen machen, sie vertauschen wie Kleider oder Masken, so würde ihm vor solcher Unverbindlichkeit grauen und er könnte die Schicksalsgefangenschaft fast wie Heimat und Geborgenheit begrüßen.

Für welche dieser beiden Möglichkeiten er sich auch entscheidet, für die tragische Determination oder für das unaufhörliche Improvisieren und Korrigieren: in beiden Fällen kommt der Mensch zu kurz. Er muß entweder auf das Element der Freiheit verzichten, oder er verliert – im Fall des ständigen Widerrufs seines Schicksals – jene Verantwortung und Würde, in denen die Humanität gründet. Die Kierkegaardsche Seligkeit, an die Entscheidung gebunden und in ihr verwirklicht, bliebe ihm zeitlebens versagt; er wäre nicht imstande, sich selbst zu wählen und in dieser Selbstwahl die Erfahrung seines ganzen existentiellen Reichtums zu machen.

Resignation

In den dritten und (einstweilen) letzten Akt bei Frisch fallen das Tagebuch 1966–1971, die drei Jahre später erschienene Erzählung „Montauk“ sowie die Szenen des „Triptychon“. Frisch, der inzwischen die Fünfundsechzig überschritten hat (Jahrgang 1911), kultiviert die Resignation; damit läßt sich die Stimmung des letzten Akts umschreiben. Ich meine das keineswegs abwertend; es handelt sich um eine Feststellung, die mit lebhafter Teilnahme getroffen wird. Man vermag sich der Welle verhaltener Schwermut, welche von diesen letzten Texten ausgeht, schwer zu entziehen. Der Versuch, sich abseits zu halten und dergleichen als Zuschauer zu registrieren, erweist sich illusorisch. Eine religiöse Lösung zeigt sich nirgends, wird auch nicht von ferne avisiert. Der Mensch bleibt mit sich allein, mit seinem Altern, seinem unaufhörlichen Verfall. Er besitzt keine spirituellen Reserven. Die Stiller-Gespräche, Stiller-Lösungen versanken längst hinter dem Horizont. An Kierkegaard ist kein Gedanke mehr. Aber auch der strengen tragischen Gesetzmäßigkeit des Homo Faber begegnen wir nirgends – und ebensowenig den amüsanten Improvisationen des Registrators. Der alternde Schriftsteller, auf sich selbst verwiesen, hat die Fahne eingezogen. Er konstatiert, daß (wie es in „Montauk“ heißt) „die durchschnittliche Lebenserwartung demnächst erreicht ist“. Er fügt, und dies klingt fast eigensinnig, hinzu: „Ich will nicht sehr alt werden.“ Im gleichen Zusammenhang spricht er von seiner „Zukunftslosigkeit“. „Es wird Zeit, nicht bloß an den Tod zu denken, sondern davon zu reden. Weder feierlich noch witzig. Nicht vom Tode allgemein, sondern vom eigenen Tod.“

Die melancholische Angst vor dem Alter, besonders vor einem qualvollen Sterben, durchzieht die letzten Bücher; diese Angst bleibt das zentrale Thema. Im zweiten Tagebuch wird das noch ironisch überspielt durch den Vorschlag, eine Vereinigung Freitod zu gründen, einen Klub, zu dem man sich von einem gewissen Alter an zusammenschließt. Dieser Klub, seine Statuten, seine Satzungen werden ausführlich geschildert. Wenn die Senilität eines Mitglieds überhand nimmt, wird der Betreffende dezent darauf aufmerksam gemacht, daß es für ihn wohl an der Zeit sei, von der Bühne abzutreten, bevor er durch Trottelhaftigkeit und Sklerose öffentliches Ärgernis erregt. Aber auch dieser Witz zündet nicht, wirkt gelegentlich fatal; das Todesverhängnis verliert nichts von seiner Furchtbarkeit, wenn man es mit ironischen Kulissen verstellt. Auch ein Fragebogen über den Tod, nach fünfundzwanzig Punkten gegliedert, führt nicht weiter. Man glaubt dem Autor, hier und bei anderen Gelegenheiten, nicht den spöttischen Abstand, die mokante Überlegenheit. Er wird fatal in Mitleidenschaft gezogen, seine Angst läßt sich nicht leugnen, sie vibriert geradezu in manchen dieser Sätze, Passagen.

Frisch kann sich mit einer gewissen Wehmut und Betroffenheit seiner Schuld

erinnern, die er im Lauf der Zeit auf sich geladen hat: vor allem gegenüber seiner ersten geschiedenen Frau, den Kindern aus dieser Ehe, aber auch gegenüber anderen Frauen, er zählt Abtreibungen auf, die er veranlaßte. Auch der Komplex Ingeborg Bachmann spielt bei den schuldhaften Erinnerungen eine gewichtige Rolle, immer wieder fällt ihr Name. Abschließend heißt es: „Ingeborg ist tot. Zuletzt gesprochen haben wir uns 1963 in einem römischen Café vormittags; ich höre, daß sie in jener Wohnung, Haus zum Langenbaum, mein Tagebuch gefunden hat in einer verschlossenen Schublade; sie hat es gelesen und verbrannt. Das Ende haben wir nicht gut bestanden, beide nicht.“ Die Bekenntnisse der Leidenschaft werden zu Asche wie die Relikte jeglicher Leidenschaft; dies bleibt das melancholische Fazit. Hinzu tritt die Einsicht (in ihr werden Assoziationen an den Homo Faber wach), daß nur eines die Liebe überdauert: die Erfahrung der Schuld, welche nicht verascht, sondern sich im Gegenteil immer mehr verdichtet und, gleich den antiken Erinnyen, an die Fersen des Schuldigen heftet.

Der Schriftsteller registriert mit Fleiß den unaufhörlichen biologischen Verfall, der Sand tropft durch das Stundenglas, das schleifende Geräusch ist unüberhörbar. Nur an einer Stelle scheint dieses Verhältnis durchbrochen: dort, wo der Autor schreibt. Schreibend behauptet er sich gegenüber dem Nichts, das von allen Seiten auf ihn einstürmt und seine Existenz verschlingt. Im Grund ist dieses Leben, das unaufhaltsam zerbröckelt, ohne Schreiben nicht zu ertragen. „Je älter ich werde, um so weniger halte ich mich aus, wenn ich nicht arbeite.“ Eine andere Eintragung, die vorstehende ergänzend: „Leben ist langweilig, ich mache Erfahrungen nur noch, wenn ich schreibe.“

Es ist das alte Thema: die „iustificatio per opera“ – Rechtfertigung durch Werke, wie es im Brief des Paulus an die Römer heißt. Nur schreibend verleiht man dem Leben Konsistenz, einen Hauch von Beständigkeit; ohne diesen Rückhalt verfällt die Person, zersetzt sich in der Lauge der Langeweile. Das ist offenbar der einzige Trost, der dem Menschen bleibt: durch sein Werk (dies gilt von jedem Werk, nicht nur vom künstlerischen) schlägt er den Angriff des Nichts ab, widersetzt sich der Auflösung. So haben Klaus Mann, Cesare Pavese, Katherine Mansfield (die Liste dieser Namen läßt sich beliebig fortsetzen) gegen den Tod angeschrieben und sich zu behaupten, zu rechtfertigen getrachtet. Freilich bleibt diese Rechtfertigung ausschließlich vom Werk abhängig. Sobald dieses stagniert, stürzt der Mensch ins Bodenlose. Als Cesare Pavese am Ende seines Tagebuchs versichert, er werde nicht mehr schreiben, spricht er sein Todesurteil.

Der letzte Akt bei Frisch, der sich zutreffend mit der Überschrift Gottfried Benns „Altern als Problem für Künstler“ versehen ließe, endet einstweilen mit dem „Triptychon“. Dies sind drei kleine Szenen, in denen der Autor erneut die Frage des Todes umkreist. Die Szenen bilden keine fortlaufende Handlung; vielmehr wird das Todesproblem unter drei Aspekten vorgeführt. Erste Szene:

Eine Trauergesellschaft in ihrer konventionellen Hilflosigkeit, ihrem banalen Verhalten angesichts des Unwiderruflichen. Zweite Szene: Ein Ausschnitt aus dem Jenseits, in dem verschiedene Tote ihr früheres Leben und das Verhältnis zueinander reflektieren. Letzte Szene: Es wird die Bindung zwischen einem Lebenden und einer Toten dargestellt, dergestalt, daß sie unlöslich ist, auch im Fall des Mißverständnisses, der verunglückten Liebe. Der lebende Partner besiegelt dies dadurch, daß er gegen sich die Schußwaffe hebt.

Enthält dieses Triptychon eine religiöse Einsicht, welche den Leser angesichts des tödlichen Ausgangs wieder hoffen läßt? Zwar begegnet auch ein junger Pastor, der neutestamentliche Schriftstellen zitiert, aber er wirkt wie eine schwarze Puppe, dem diese Texte (von Lazarus und vom ungläubigen Thomas) gleich Spruchbändern aus dem Mund hängen. Das eigentliche Fazit jedoch bringt die endgültige Resignation zum Ausdruck. Sie lautet: „Was gewesen ist, das läßt sich nicht verändern, und das ist die Ewigkeit.“ An anderer Stelle: „Es gilt, was wir leben. Ich meine: die einzelnen Ereignisse unseres Lebens, jedes an seinem Platz in der Zeit, verändern sich nicht. Das ist ihre Ewigkeit.“ In dieser Ewigkeit wird die Erwartung ausgelöscht, es gibt nur die Wiederholung für immer. Darauf stellt ein junges Mädchen fest: „Die Ewigkeit ist banal.“ Solche Banalität muß man auch, was den religiösen Gehalt betrifft, dem Triptychon von Frisch bezeugen. Hier erschöpft sich die Metaphysik in der „Ewigkeit des Gewesenen“. Das ist wenig nach den religiösen Erwartungen im letzten Teil des Stiller, nach dem tragischen Pathos des Homo faber.

Der Autor, dem wir hier begegnen, zeigt sich außerstande, seine Resignation zu verleugnen. Er erwartet den Tod, auf den er schlecht gerüstet ist. Seine Selbstdarstellung in diesem letzten Akt, besonders in „Montauk“, ist von einer großen Anziehungskraft; man kann sich der Durchsichtigkeit, der melancholischen Magie dieser Prosa schwer entziehen. Aber der Schriftsteller hat auf Hoffnung, auf Zukunft im religiösen Sinn verzichtet. „Hier gibts keine Erwartung mehr“, läßt er einen Toten im Triptychon sagen, „auch keine Furcht, keine Zukunft, und das ist's, warum alles in allem so nichtig erscheint, wenn es zu Ende ist ein für allemal.“

Altern als Problem für Künstler: Wir stellen fest, nicht kritisch, sondern mit der gebotenen Diskretion, daß Max Frisch sich diesem Problem offenbar nicht gewachsen zeigt. Im Lauf der Jahre wirft er immer mehr religiösen Ballast ab, aber damit verliert der Ballon an Gewicht, er treibt ab, ist außerstande, noch irgendwo aufzusetzen. Die Fixierung des Gewesenen macht die Ewigkeit zur Farce. Wie anders ist der Aspekt des Ewigen bei Gottfried Benn, der uns diesen außerordentlichen Essay über „Altern als Problem für Künstler“ hinterlassen hat. Benns letzter Satz: „Und darum berufe ich mich zum Schluß auf alle Kirchenväter, die Vielhundertjährigen, die Alten: non confundar in aeternum –: auch ich werde nicht in Ewigkeit verworfen werden.“