

Ein grosser Autor, im Werk und im Widerspruch : zum Tod des Schriftstellers Max Frisch

Autor(en): **Siegrist, Christoph**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **71 (1991)**

Heft 5

PDF erstellt am: **27.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-164896>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Christoph Siegrist

Ein grosser Autor – im Werk und im Widerspruch

Zum Tod des Schriftstellers Max Frisch

Am 4. April, nur drei Monate nach dem Tod von Friedrich Dürrenmatt, ist Max Frisch gestorben. Damit ist ein glänzendes Kapitel schweizerischer Literaturgeschichte der Gegenwart abgeschlossen; denn nach langer Zeit waren es Frisch und Dürrenmatt, welche dieser Literatur wieder weltweite Geltung verschafften, war es doch seit Gottfried Keller weder dem (einzigem) Nobelpreisträger Carl Spitteler noch Zwischenkriegsautoren wie Jakob Schaffner, Meinrad Inglin, Friedrich Glauser oder Albin Zollinger (Robert Walser als einzigen ausgenommen, dessen Strahlkraft aber wie die eines fernen Sterns erst seit kurzer Zeit wahrgenommen wird) gelungen, jenseits der Landesgrenzen eine grössere Leserschaft zu gewinnen und sich damit dauerhaft im literarischen Bewusstsein zu verankern. Das hat mit dem vielbeklagten Klima geistiger Enge zu tun, die wiederum mit der Ungunst äusserer Bedingungen zusammenhängt. Vergleichen wir den Standort der Literatur im Deutschland der Zwischenkriegszeit von den Expressionisten zu den grossen Namen wie Heinrich und Thomas Mann, Alfred Döblin, Gottfried Benn oder Bert Brecht, oder diejenigen Österreichs, das noch in seinem Untergang eine literarische Aureole zu entfalten vermochte bei Franz Kafka, Joseph Roth, Robert Musil, Hermann Broch oder Elias Canetti, so ist im helvetischen Raum nichts Vergleichbares auszumachen, obgleich doch hier die Folgen des Weltkrieges weniger gravierend, die Not geringer waren, die Konflikte gedämpfter, die Gedanken und Ideologien moderierter ausfielen. Die Abschnürung vom geistigen Austausch nach 1933, auf den die kulturelle Schweiz mit einem Rückzug ins Bodenständige im Rahmen einer geistigen Landesverteidigung reagierte, trug auch nicht zu einer Belebung bei, sondern verstärkte die Stagnation.

Als 1945 der Krieg zu Ende ging, begannen sich die Gewichte zu verschieben: in der sich konsolidierenden Bundesrepublik setzten nach einer kurzen Phase sogenannter «Trümmerliteratur» erste Versuche einer literarischen Neuorientierung in der Auseinandersetzung mit der vormals verbotenen Avantgarde ein, während in der DDR ein von oben (bzw. von aussen) verordneter sozialistischer Realismus die literarischen Möglichkeiten drastisch einschränkte; in Österreich dauerte die Konsolidierungsphase länger an: erst nach 1968 machten die Grazer Gruppe und Figuren wie

Peter Handke und Thomas Bernhard von sich reden. Der Schweizer Literatur jedoch gelang früh ein erstaunlicher Durchbruch, indem sich mit Frisch und Dürrenmatt zwei Autoren zu Wort meldeten, die rasch ein übernationales, ja internationales Interesse auslösten. Dieser erstaunliche Tatbestand lässt sich weder aus den literarischen und gesellschaftlichen Bedingungen allein, noch aus dem Zufall individueller Begabung befriedigend erklären, sondern beruht wohl auf einer glücklichen Wechselwirkung beider Faktoren.

Allerdings gestaltete sich die persönliche Entwicklung von Frisch ungleich langwieriger und widersprüchlicher als diejenige seines zehn Jahre jüngeren Kollegen, der mit seinem dramatischen Erstling *«Es steht geschrieben»* 1947 gleich mit einem starken Dokument seines eigenwilligen Talentes zu überzeugen wusste. Frisch dagegen musste sich mit einem recht umfangreichen Frühwerk erst an den Punkt heranschreiben, von dem aus er Möglichkeiten und Grenzen seiner Begabung genauer auszumachen in den Stand gesetzt wurde. Infolge seines Jahrgangs ungleich stärker durch die Vorkriegs- und die Zeit des Aktivdienstes geprägt, lassen Frischs literarische Texte vor 1945 bzw. 1950 in nichts die spätere Entwicklung ahnen, so sehr bleiben sie dem damals Gängigen verhaftet. Der vom Studium der Germanistik Enttäuschte sah sich durch den frühen Tod seines Vaters gezwungen, selber für seinen Lebensunterhalt aufzukommen: von 1933 an schlug Frisch sich als Journalist durch (hauptsächlich bei der *«NZZ»*, deren damaliger Feuilletonchef Korrodi ihn wohlwollend förderte); von 1931 bis 1936 publizierte er über hundert Artikel. Eine Balkanreise (Frischs Reise- drang äusserte sich früh und erhielt durch die Schliessung der Grenzen nach Kriegsausbruch neuen Antrieb) schlug sich in einem ersten Roman *«Jürg Reinhard. Eine sommerliche Schicksalsfahrt»* (1934) nieder. Dessen Held scheitert sowohl in seinem Werben um zwei Frauen wie im Bestreben, sich als Künstler selbst zu verwirklichen: damit werden zwei zentrale Themen erstmals exponiert, ohne dass schon eine überzeugende Lösung gelingt. Reinhard resigniert und verzichtet auf die Verwirklichung seiner Träume, um sich mit dem bescheidenen Posten eines Gärtners zufriedenzugeben, ein romantischer Rückzug, unwittert von Melancholie und Trauer: *«Wie unsäglich voll Süsse ist unser Leben, wo es aufhört, schön und leicht zu scheinen, im Flore seiner Schwermut! Und wie ist das Lachen ein Quell, unerwartet, ein Born der Gnade, eine rauschende Rakete in die Nacht unseres Grauens»* — bis in Wortwahl und Metaphorik hinein schlägt sich die eklektische Prägung nieder. Das zweite Buch (*«Antwort aus der Stille. Eine Erzählung aus den Bergen»*, 1937) gelingt nicht besser, im Gegenteil: es bleibt der einzige grössere Text, dem Frisch später die Aufnahme in die Gesamtausgabe verweigert hat. Der missglückte Bergsteigerroman besiegelt eine Krise, in die der Autor allmählich gegliiten war. Im Tagebuch

berichtet er über das «*Gefühl, meine Jugend verbummelt zu haben, dass ich niemals an ein Ziel gelangen werde. In kurzer Zeit scheiterten auch alle menschlichen Verbindungen*». In einem grossen Autodafè verbrannte er alle Entwürfe und Manuskripte und nahm 1936 mit der Unterstützung durch einen wohlhabenden Freund ein Architekturstudium an der ETH auf; er folgte damit den Spuren seines Vaters, der ebenfalls Architekt gewesen war. Obgleich er dieses erst 1940 abschloss, hielt er sich nicht an das selbstaufgelegte Schreibverbot: als er 1939 zur Landesverteidigung eingezogen wurde, begann er, Tagebuchnotizen zu verfassen, die er zunächst in Zeitungen, schon 1940 unter dem Titel «*Blätter aus dem Brotsack*» als Büchlein veröffentlichte, ein harmloser, verinnerlichter Text, in dem die politische Situation nur am Rande aufscheint, und der deswegen von Frisch später widerrufen wurde. Immerhin fand er hier zu jener Form, die sich ihm als eine besonders adäquate erweisen sollte, zum Tagebuch. 1943 legte er noch einmal einen Roman vor: «*J'adore ce qui me brûle oder die Schwierigen*», der sich thematisch eng an den Erstling anlehnt und von derselben poetischen Versponnenheit Zeugnis ablegt: abseits von Bedrohung und Krieg stellt er erneut das schmerzliche Umgetriebensein des jugendlichen Suchers Reinhard dar, dessen Selbstfindung nun definitiv scheitert und in den Selbstmord führt. Als einen «*Versuch, die Welt affirmativ darzustellen*», hat Frisch aus späterer Sicht dieses Unternehmen kritisch relativiert. Die Unsicherheit der Konzeption manifestiert sich unter anderem im Auslaufen des Textes in drei Punkte, eine Unbestimmtheit der Konzeption signalisierend, die schon den Erstling gekennzeichnet hatte. Mit seiner Bezeichnung «*Fluchtliteratur*» hat Frisch treffend das Wesen dieser zwei frühen Romane charakterisiert: nichts, aber auch gar nichts lässt auf den späteren Zeitdiagnostiker und grossen Erzähler schliessen, auf den Gesellschaftsanalytiker und Gestalter dramatischer Parabeln, in keiner Weise hebt er sich aus dem damaligen Literaturbetrieb heraus, wie Frisch sich denn auch privat um Anpassung bemühte: nach dem Sieg in einem Wettbewerb eröffnete der junge Architekt 1942 ein eigenes Büro und heiratete im selben Jahr eine Tochter aus reichem, grossbürgerlichem Haus.

Erst die Erfahrungen, die er auf Reisen ins zerstörte Nachkriegseuropa und in Diskussionen mit kritischen Intellektuellen aus West und Ost (worunter die Begegnung mit Brecht 1947 / 48 die grösste Wirkung auf ihn ausübte) gewann, öffneten ihm die Augen und lösten eine Neuorientierung in seinen Anschauungen aus. Er versuchte, die simple Teilung der Welt in einen guten Westen (bzw. Osten) und einen bösen Osten (bzw. umgekehrt), die die Logik des Kalten Krieges entwickelte, durch eine differenziertere Betrachtungsweise zu ersetzen; er interessierte sich stark für das Experiment, das er in Ost-Berlin, Warschau und Prag erkundete. Allerdings liess er sich nie als naiver fellow traveller und blauäugiger Propagandist einspan-

nen, sondern beharrte auf dem Standpunkt des kritischen Intellektuellen, der sich jeglicher Vereinnahmung skeptisch entzieht. So erhob er 1968 sofortigen unzweideutigen Protest gegen die Besetzung Prags durch die Warschaupaktstaaten. (Solch kritische Haltung behinderte seine Rezeption in der DDR, wo seine Stücke erst 1977, seine Prosa 1980 dem Publikum zugänglich gemacht wurden.)

Dieses lebhaftes Interesse schlug sich in Texten nieder, die entschieden den lyrischen Subjektivismus der vorhergehenden sprengten: zunächst, angeregt durch Kurt Hirschfeld, in Theaterstücken, die sich direkt mit Zeitereignissen befassten («*Nun singen sie wieder*», 1946 und «*Als der Krieg zu Ende war*», 1949), hauptsächlich aber in den Erörterungen seines Tagebuches, das 1950 erschien und diesen Entwicklungsweg dokumentiert. Man kann diese Publikation recht eigentlich als den Beginn einer neuen Ära der Schweizer Literatur betrachten. Mit ihm vollzog Frisch auch den entscheidenden Wechsel zum Suhrkamp Verlag, der ihm zu einer verstärkten Resonanz in Deutschland verhalf.

Einen weiteren Durchbruch brachte 1954 der Roman «*Stiller*», der in der Bundesrepublik bald als literarisches Ereignis gefeiert wurde, während die Schweiz mit Anerkennung zurückhielt, verschnupft über die kritischen Passagen, die ihr heiles Selbstverständnis ankratzten. Der Erfolg ermöglichte es dem immerhin bereits über Vierzigjährigen, sein Architekturbüro aufzugeben, um sich fortan ausschliesslich dem Schreiben zu widmen. Gleichzeitig trennte er sich auch von seiner ersten Frau: der künstlerische Durchbruch zeitigte biographische Konsequenzen, die von gefundenem Selbstvertrauen zeugen und die Phase der Unsicherheit, des Suchens und Experimentierens abschliessen. Zugleich machen diese beiden Texte deutlich, in welcher eminenten Weise bei diesem Autor Leben und Schreiben sich gegenseitig bedingen, obgleich sie sich vordergründig Biographischem hartnäckig verweigern (und daran wird sich — mit der einen Ausnahme von «*Montauk*» — nichts ändern): im Tagebuch findet Frisch jene Form von Selbstdarstellung und Selbstkaschierung, die für sein Schreiben unentbehrlich wird. Da er nur über eine relativ schmal ausgebildete Phantasie verfügt, ist er auf Selbsterfahrung als Grundlage seiner «Stoffe» angewiesen (ganz im Gegensatz zu Dürrenmatt, der diese aus der kollektiven Überlieferung der Menschheit bezieht). Das Tagebuch dient ihm dabei als Reflexionsmedium, Experimentierfeld und Gedankenmagazin, mag es zunächst auch der Zeitnot des Berufstätigen entsprungen sein. («*Ich hatte schlicht und einfach keine Zeit für eine grosse Form. So entstand das Tagebuch 1946—1949... Ich hatte Stoffe, hatte Ideen, die ich aber nur in Skizzenform niederschreiben konnte*», wie er später dazu anmerkte. Die sehr überlegte Komposition des Textes mahnt allerdings zu einer gewissen Vorsicht gegenüber dieser Selbstaussage.) Faktisches steht neben Fiktivem, Erzählfragmente

und Entwürfe folgen essayistischen Einschüben und nüchternen Tagesrapporten, doch untersteht diese Folge kompositorischem Kalkül, worauf die Vorbemerkung «*An den Leser*» auch ausdrücklich hinweist. Ähnliches gilt für das zweite Tagebuch von 1972, das sogar unterschiedliche Schrifttypen einsetzt, um die Textebenen zu differenzieren.

Mit Anatol Stiller hat Frisch eine epochale Figur geschaffen, obgleich dieser Mann alles andere als ein Held ist: dünnhäutig, egoistisch, unsicher, ein Versager vielmehr, der in der Selbstverfehlung endet. Doch an ihm gelingt die eindrückliche Verkörperung der zentralen Problematik der Selbstakzeptierung, des Selbstseins jenseits von gesellschaftlichen Rollenzwängen: diesem Mann gerät seine Identität zunehmend abhanden, Zweifel an seiner Begabung als Bildhauer, Entfremdung von seiner Umgebung, Desinteresse an seinen bürgerlichen Pflichten nehmen überhand, die Beziehungen zu seiner Frau Julika und zur Freundin Sibylle, die beide in die Krise (bei Julika sogar in eine gefährliche Erkrankung) führen, treiben den zunehmend Verunsicherten in einen kurzschlüssigen Ausbruch: als Schwarzfahrer und -einwanderer sucht er sich in den USA eine andere Identität aufzubauen in der Hoffnung, in der neuen Welt eine selbstbestimmte Existenz gewinnen zu können. Das erweist sich allerdings als Illusion und Hybris, wie er anlässlich seiner Rückkehr in die Schweiz (schon die Tatsache der Rückkehr belegt das Misslingen seiner Absicht) feststellen muss: die Heimat empfängt den unter falschem Namen Einreisenden mit einer Verhaftung unter dem Verdacht, er sei mit dem verschollenen Stiller identisch, der 1945 seiner Heimat den Rücken gekehrt hatte. «*Ich bin nicht Stiller*»: mit dieser protestierend-beschwörenden Behauptung setzt der Roman ein, der nichts anderes beinhaltet als die Widerlegung dieses Eingangssatzes. Bis er an diesem Punkt angekommen ist, muss der Held allerdings einen ebenso beschwerlichen wie schmerzhaften Weg zurücklegen. Zunächst insistiert der betrunken ins Untersuchungsgefängnis von Zürich Überführte darauf, ein amerikanischer Staatsbürger namens James Larkin White zu sein, als der ihn sein Pass ausweist. (White, ein symbolischer Name: weiss wie ein unbeschriebenes Blatt Papier, auf dem ein neues Leben sich einschreibt, so möchte er sich definieren.) Der Untersuchungsrichter beauftragt den Häftling, zuhanden des Gerichts seinen Lebenslauf niederzuschreiben — derart begründet Frisch die Erzählfiktion des autobiographischen Berichts: Stiller erzählt sein Leben als Mr. White und dessen allmähliche Rückverwandlung in Anatol Stiller (den allerdings sämtliche aufgebotenen Zeugen sofort identifizieren). Diese Konstruktion erlaubt, ja erfordert ein komplexes Wechselspiel zwischen den Zeiten, aber auch der Figurenperspektiven. Zunächst bleibt White im Gestus befangen, ein Anderer zu sein, und rapportiert, was die vorgeführten Personen über Stiller berichten. Bald aber notiert er: «*Ich bin nicht ihr Stiller*» — ein Signal

dafür, dass er sich auf dem Weg zur Selbstakzeptierung befindet — allerdings eines Stiller, der anders sein will als die ihn gekannt haben, nicht eine bloße Wiederholung eines ein für alle Mal geprägten Bildes. Dem Leser bleibt die wahre Identität nicht lange verborgen (einzig der naiv-gutgläubige Gefängniswärter Knobel mit seinem unersättlichen Appetit auf Abenteuergeschichten fällt auf den Bluff herein). Je näher sich Stiller an die Selbstakzeptierung herantastet (etwa in der wichtigen Szene, wo er anlässlich eines Lokaltermins im Atelier in einem furiosen Impetus den gesamten bildhauerischen Nachlass zum Fenster hinausschmeisst und damit in der Selbstzerstörung seine Urheberschaft akzeptiert), desto wortkarger wird er, um am Ende, bei sich selber angekommen, gänzlich zu verstummen: nach dem Tod von Julika (deren Sterben er wie ihr Leben verfehlt) lebt er als abseitiger Verfertiger von kitschiger Souvenir-Poterie im freiwillig gewählten Exil am Genfersee, einsam, gescheitert als Mann, als Künstler, als Bürger, als Freund. Dieses triste Finale wird von dem im Verlaufe der Untersuchung zum Freund gewordenen Staatsanwalt Rolf berichtet. Das formale Raffinement eines kalkulierten Aufbaus in sieben Heften, die abwechselnd Stiller, Julika, Rolf und Sibylle (die ungeraden stets die Hauptfigur) ins Zentrum stellen sowie einen schmalen Abgesang in Form eines Nachwortes durch den Staatsanwalt geben dem Text eine kompositorische Stringenz, mit der sich in der damaligen Literatur wohl einzig die sieben Jahre später erscheinende *«Blechtrommel»* von Günter Grass vergleichen lässt.

Auch im Zentrum von *«Homo faber»* (1957) steht ein männlicher Versager. Doch Faber ist kein einsamer, melancholischer Grübler, sondern ein überaus aktiver wie optimistischer Techniker, ständig unterwegs, um im Auftrag der UNESCO verschiedene Baustellen zu überwachen. Er verkörpert eine blinde Wissenschafts- und Fortschrittsgläubigkeit, der alles berechen- und machbar erscheint; für ihn hat die Welt der Gefühle und Ahnungen, aber auch der Kunst, etwas Suspektes, etwas Ungesund-Pubertäres. Auch er hat sich indessen von sich und den anderen ein Bild gemacht, das zu modifizieren oder in Frage zu stellen ihm nicht gelingt. Obgleich ihn deutliche Vorzeichen warnen (der Selbstmord eines ehemaligen Freundes im Dschungel, eine glimpflich verlaufende Notlandung seines Flugzeuges in der Wüste), lässt er sich von seinem scheinbar unerschütterlichen Glauben an die Zuverlässigkeit der modernen Technologie und Zivilisation nicht abbringen. Die Zufälle häufen sich (vom Erzähler zwar sorgfältig motiviert, aber gelegentlich scheint das Konstrukt etwas zu offensichtlich durch): Faber bucht in letzter Minute auf einen Schiffsplatz um und lernt auf dem Schiff ein junges Mädchen kennen, das er später in Paris — zufällig — wieder trifft; anlässlich einer Reise durch Frankreich und Italien nach Griechenland wird sie seine Geliebte. Am Strand von Ephesus stürzt diese

Sabeth, erschreckt über den plötzlich aus dem Wasser auftauchenden Faber, rücklings in eine kleine Sandmulde und verliert das Bewusstsein. Im Spital, wohin sie Faber schliesslich unter grösster Mühe bringen kann, erliegt man einer Fehldiagnose (es handelt sich nicht um den vermuteten Schlangenbiss, sondern um eine nicht entdeckte Schädelbasisfraktur), die Patientin stirbt. Faber trifft auf Sabeths Mutter und muss von dieser erfahren, dass er seine eigene Tochter geliebt hat: Hanna, Fabers Freundin während der gemeinsamen Studienzeit in Zürich, hatte diesen verlassen, als er anlässlich der unerwarteten Schwangerschaft einen Augenblick zögerte, ehe er in die Heirat einwilligte. Hanna brachte darauf das Kind ohne sein Wissen auf die Welt und wurde schliesslich als Archäologin nach Athen verschlagen. Faber erledigt einen letzten beruflichen Auftrag und entdeckt in der Karibik die Schönheit einer Welt, die er während seines bisherigen Lebens nie hatte wahrnehmen können. Nach Frischs eigener Aussage ist Faber «*ein verhinderter Mensch, der sich von sich selber ein Bildnis gemacht hat, . . . das ihn verhindert, zu sich selber zu kommen*». Als Todkranker kehrt er nach Athen zurück, wo er sich einer Operation zu unterziehen hat, die, wie das Ausbleiben weiterer Tagebuchaufzeichnungen dem Leser signalisiert, wohl tödlich verläuft. Obgleich wiederum als Tagebuchroman angelegt, unterlegt Frisch ihm eine komplexe Parabelstruktur (auf die der sprechende Name verweist), die auch mythologische Analogien ins Spiel bringt. Erneut steht Biographisches sehr verborgen im Hintergrund (eine Beziehung zu einer jüdischen Frau während der Nazizeit, eine viel spätere Griechenlandreise), das indessen umgesetzt wird in eine Figurenkonstellation, die das Private in einen objektivierten Erzählzusammenhang überführt. Auch Faber hat sich ein Bild gemacht von sich selber und von den anderen, was ihn daran hindert, sich selber zu erkennen und zu verwirklichen. Wie alle Frischschen Romanhelden scheitert er in seinen Beziehungen, bleibt er am Schluss als Schuldiger allein. Hanna, durch ihre Tätigkeit als Archäologin vertraut mit der Welt der antiken Götter, steht der Anerkennung einer Schicksalsmacht näher, doch verliert auch sie die einzige Tochter, weil sie sich durch ihren übermässigen Besitzanspruch an diese mitschuldig gemacht hat: in diesem Roman gibt es einzig die Perspektive der Opfer.

Erste Bekanntheit über die Landesgrenzen hinaus hatte sich Frisch allerdings durch Theaterstücke errungen: «*Nun singen sie wieder*» (1945) und «*Als der Krieg zu Ende war*» (1949) gaben zu teils heftigen Diskussionen über Probleme der Kriegsschuld (hauptsächlich in Deutschland) Anlass, während «*Santa Cruz*» (1946), «*Die chinesische Mauer*» (1947) und «*Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*» (1953) infolge der burlesk-phantastischen und poetischen Episoden eher noch in den Umkreis des Frühwerks gehören, auch wenn sie sich gelegentlich einem romantisch gefärbten

Surrealismus annähern. Härter fallen dagegen die Moritaten «*Graf Öderland*» und die Burleske «*Herr Biedermann und die Brandstifter*» (beide 1951) aus. Den Abschluss seines dramatischen Schaffens bildet die Parabel «*Andorra*» von 1961, die zum weltweit gespielten Erfolgsstück über politische Verführbarkeit und Totalitarismus wurde, da sie infolge ihrer Allgemeingültigkeit auf beliebige historisch-gesellschaftliche Konstellationen übertragen werden kann.

Mit der wachsenden Anerkennung, die sich anhand der literarischen Auszeichnungen ablesen lässt, die ihm zuteil wurden, eröffnete sich Frisch die willkommene Möglichkeit, sich direkt an eine grössere Öffentlichkeit zu wenden, was er während gut dreissig Jahren mit zeitweilig engagierter Leidenschaftlichkeit genutzt hat. 1958 hielt er die beiden Reden zur Eröffnung der Frankfurter Buchmesse («*Öffentlichkeit als Partner*») und zum Büchnerpreis, und noch 1989 engagierte sich der gesundheitlich bereits Handicapierte im Zusammenhang mit dem Abstimmungskampf über die Abschaffung der Schweizer Armee mit dem umstrittenen Plädoyer «*Schweiz ohne Armee. Ein Palaver*». Solches Eingreifen entsprang Frischs Überzeugung von der Verantwortlichkeit der Intellektuellen, vom Ernstnehmen seiner Pflicht als Staatsbürger und Zeitgenosse. Dabei lässt sich eine Ausweitung der Optik feststellen von nationalen auf globale Probleme.

Der Publizist griff zunächst in eine Debatte ein, die ihm von seinem Métier her nahestehen musste: im Vorwort zu Kutter/Burckhardts Broschüre «*Wir bauen unsere Stadt*» (1953), wenig später in «*achtung: die Schweiz*» (1955) und «*Die neue Stadt*» (1956), jeweils mit denselben Koautoren, attackiert er antiquierte Bauvorschriften, welche sich die Schweiz, da sie zukunftssträchtige Lösungen verunmöglichen und angesichts ihrer begrenzten Landreserven nicht leisten könne; er schlägt vor, anstelle der traditionellen Landesausstellung (die dann doch veranstaltet wurde) eine neue, zukunftsorientierte Stadt zu bauen: der höchst bedenkenswerte Vorschlag verhallte ungehört. Wie bereits hier, wird seine Argumentation stets in dieselbe Richtung zielen: die Schweiz und ihre Gesellschaft seien erstarrt, verschlossen sich der Zukunft und damit möglicher Veränderung, sie verfehlten — rückwärts orientiert und auf ihren Sonderstatus fixiert — eine unumgänglich gewordene Anpassung ihrer Strukturen wie ihrer Mentalität an die gewandelten Rahmenbedingungen. Immer wieder warnte er vor den Folgen einer Abkapselung, welche die Schweiz schliesslich ins Abseits verbanne. Mit solchen Meinungen und Mahnungen verscherzte er sich zunehmend die Gunst der offiziellen Schweiz: die «*NZZ*» zum Beispiel, seine frühe Förderin, verschloss sich ihm und besprach sogar über Jahre hin seine Werke nicht mehr!

In «*Dienstbüchlein*» nahm Frisch 1970 seine eigene naive Haltung während des Krieges unter die Lupe und revidierte seinen (wie den nationalen) Absentismus; ein Jahr später doppelte er mit «*Wilhelm Tell für die Schule*» nach, einer Entmythologisierung des Schweizer Nationalhelden und einer Attacke gegen eine verharmlosende, sich selbst glorifizierende Selbstdarstellung. Dabei blieb Frischs eigene Haltung nicht frei von einer gewissen Widersprüchlichkeit: so ergriff er zwar auf den Parteitag der schweizerischen wie der bundesrepublikanischen Sozialdemokraten (1976 und 1977) das Wort, doch lehnte er es strikte ab, in seinen fiktionalen Texten direkt politische oder soziale Probleme zu thematisieren, und als der Jaguarfahrer sich 1980 für die der antikapitalistischen Demonstranten engagierte, löste das auch bei freundlich Gesinnten Kopfschütteln aus. Sein von kleinbürgerlichem Aufsteigerehrgeiz nie ganz freies Verhalten hat er selbstkritisch in einem kurzen Text («*Money*») reflektiert. Für Frisch bleibt der Zeitgenosse und politische Meinungsmacher vom Schriftsteller getrennt, zwei sich gegenseitig stimulierende, aber nicht identische Seiten seiner Persönlichkeit und beide von demselben Ernst gezeichnet (den man negativ auch mit Humorlosigkeit bezeichnen könnte). Er hat einmal zu diesem Tatbestand angemerkt: «*Manchmal scheint mir auch, dass jedes Buch, so es sich nicht befasst mit der Verhinderung des Krieges, mit der Schaffung einer neuen Gesellschaft und so weiter, sinnlos ist. . . Und doch vollzieht sich das menschliche Leben oder verfehlt sich am einzelnen Ich, nirgends sonst.*» Ein ähnlicher Zwiespalt kennzeichnet demzufolge auch seine Helden, die, zwischen Aktivität und Passivität, zwischen gesellschaftlichem Engagement und melancholischem Einsiedlertum hin- und hergerissen, sich allemal verfehlen.

Vollends in seinem Alterswerk entfernt Frisch sich in schwer zugängliche Konstellationen, gewinnen seine Texte an Rätselhaftigkeit: in «*Montauk*» erprobt er 1975 ausnahmsweise eine fast unverschlüsselt autobiographische Darstellungsart; dieser Verzicht auf die tarnende Fiktionalisierung mag mit dem von ihm beklagten Ausbleiben spontanen Erlebens zusammenhängen, mit der Erfahrung, dass er sich selber zunehmend historisch geworden ist. (Er mache Erfahrungen nur noch im Hinblick auf literarische Umsetzung, spontanes Leben verliere seine Eigenwertigkeit, hat er einmal bekannt.) Altersmelancholie und Déjà-vu-Ermüdung legen sich als Schleier über diese Texte: die mehrfach umgeschriebene Erzählung «*Der Mensch erscheint im Holozän*» (1978), das beinahe unspielbare Stück «*Triptychon. Drei szenische Bilder*» (1980) sowie «*Blaubart. Eine Erzählung*» (1982) sind allesamt verrätselt, tendieren ins Abseitige und thematisieren Einsamkeit, Krankheit, Todesnähe. Sie rücken in eine geheime Nachbarschaft zu den Beckettschen Endspielen, nur dass sie deren Radikalität und grimmige Komik entbehren. Herr Geiser beispielsweise, allein in

seinem Tessiner Refugium, zeitweise durch verschüttete Strassen von der Umwelt abgeschnitten, schliesslich durch einen Schlaganfall zunehmender Vergesslichkeit ausgeliefert, wird in seinem unaufhaltsamen Verfall geschildert. Der Reduktion auf Elementares, der radikalen Begrenzung von Welt entspricht eine Verminderung traditioneller Vermittlertechniken des Erzählens — kaum mehr sich entfaltende Handlungen, wenige Kontakte der einsamen Person und Zeitleere charakterisieren die Erzählung mit dem merkwürdigen Titel, die überdies durch die durchgehende Verwendung der erlebten Rede irritiert. Dem Erlöschen kreativer Kraft und wacher Neugierde steht allerdings der erwähnte Einsatz des Zeitgenossen in Sachen Armeeabschaffung gegenüber und beleuchtet noch einmal die zwei Seiten von Frischs Schriftstellertum, um deren Vermittlung im Leben wie im Werk er sich ständig bemüht hat.

Max Frisch hinterlässt ein vielfältiges, weltweit hohes Ansehen genießendes und wirkungsmächtiges Œuvre. Als Zeitgenosse und Mitbürger hat er sich immer wieder unerschrocken zu Wort gemeldet, wenn Unrecht und Intoleranz auftraten, wenn Heuchelei und Selbstgerechtigkeit, wenn Borniertheit und Mittelmässigkeit sich breit machten. Dadurch ist er zu einer Institution geworden, fungiert er als eine Art von Gewissen der Nation (auch wenn er diese Rolle ablehnt, da er solchen Anspruch nie erhoben hat). Allerdings ist er auch bald auf Misstrauen und Widerstand gestossen (Mutter Helvetia pflegt bekanntlich mit ihren erfolgreichen Kindern kaum je besonders rücksichtsvoll umzugehen — zumindest zu deren Lebzeiten). Für unzählige Jüngere, Leser wie Schreiber, ist er dagegen zu einem vielbewunderten Vorbild und Orientierungspunkt geworden.

Was wird bleiben? Zu vermuten ist, dass sein Werk, infolge seiner starken Prägung durch aktuelle Fragestellungen, in nächster Zeit etwas in den Hintergrund rücken wird (im Gegensatz zu demjenigen Dürrenmatts, das an Gewicht eher zunehmen dürfte). Das Frühwerk lässt sich mit einiger Sicherheit nicht reaktivieren; der politischen Publizistik wird man mit Achtung begegnen, sie aber doch eher der Zeitgeschichte zuweisen. Fraglos werden ihm die Tagebücher, «*Stiller*» und einige Theaterstücke — möglicherweise auch die späte Prosa — einen zentralen Platz in der Literatur unseres Jahrhunderts sichern: in ihnen spricht ein grosser Autor.