

Technická univerzita v Liberci

FAKULTA PEDAGOGICKÁ

Katedra: německého jazyka
Kombinace: německý jazyk – dějepis

**Das Bild der Frau in den Romanen
„Homo faber“ und „Stiller“
von Max Frisch**

Obraz ženy v románech Maxe Frische „Homo faber“ a „Stiller“

Diplomová práce: TUL – FP- KNJ – 2003 – DP – 02

Autor:
Světlá Kůřilová

Podpis:
Světlá Kůřilová

Adresa:
Dolní Branná 219
543 62 Dolní Branná

UNIVERZITNÍ KNIHOVNA
TECHNICKÉ UNIVERZITY V LIBERCI



3146060082

Vedoucí práce: Thies Jessen, lektor BVA

	Stran	Slov	Obrázků
Počet	105	29 578	1

V Liberci dne: 24.4.2003

Katedra: německého jazyka

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(závěrečného projektu)

diplomant: Světlá Kůřilová
adresa: Dolní Branná 219, 543 62 Dolní Branná
obor: německý jazyk – dějepis
Název DP: Obraz ženy v románech Maxe Frische „Homo Faber“ a „Stiller“
Das Bild der Frau in den Romanen
„Homo Faber“ und „Stiller“ von Max Frisch
Vedoucí práce: Thies Jessen, lektor BVA
Termín odevzdání: květen 2002

Pozn.: Podmínky pro zadání práce jsou k nahlédnutí na katedrách. Katedry rovněž specifikují zadání: východiska, cíle, předpoklady, metody zpracování, základní literaturu (zpravidla na rub tohoto formuláře). Zásady pro zpracování DP lze zakoupit v Edičním středisku TUL a jsou též k dispozici v UKN TUL, na katedrách a na Děkanátě Fakulty pedagogické.

V Liberci dne 25. dubna 2001


vedoucí katedry


děkan

Převzal (diplomant): KŮŘILOVÁ SVĚTLÁ

Datum: 12. 6. 2001 Podpis: Kůřilová Světlá

Předmětem diplomové práce je literární analýza obou jmenovaných děl Maxe Frische zaměřená na rozbor ženy. Práce bude pojata z několika následujících hledisek. Výchozím aspektem je psychologický rozbor, který bude proveden na základě prostudovaných prací literární vědy, specializovaných na psychologickou analýzu. Následující aspekt, literárně-sociologický rozbor, umožní pochopit Frischovu „ženu“ ve společenském kontextu. Třetí, stylistické kritérium, je zaměřeno na jazykový projev a prostředky autora, kterých použil k vyjádření „ženy“.

Doporučená literatura:

- Frisch, Max: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Band 2. Tagebuch 1946-1949. Frankfurt am Main 1976.
- Frisch, Max. Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Band 4. Homo Faber. Frankfurt am Main 1976.
- Frisch, Max: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Band 6. Tagebuch 1966-1971. Frankfurt am Main 1976.
- Frisch, Max: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Band 3. Stiller. Frankfurt am Main 1976.
- Ludwig, Hans-Werner: Arbeitsbuch Roman – Analyse. Tübingen 1982.
- Schulte, J. – Sasse, J. – Werner, R.: Einführung in die Literaturwissenschaft. München 1991.
- Heller – Hauff- Hüppauf – Köhn – Pailippi: Methodendiskussion. Literaturwissenschaft. Frankfurt am Main 1971.
- Turk, Horst: Literaturtheorie I. Göttingen 1982.
- Brackert, H.: Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Reinbek 1992.
- Wenzel, H. – Cramer, Th.: Literaturwissenschaft und Literaturgeschichte. München 1975.
- Urban, Bernd: Psychoanalyse und Literaturwissenschaft. Tübingen 1985.
- Schöna, Walter: Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft. Stuttgart 1991.
- Bahr, Ehrhard: Geschichte der deutschen Literatur. Vom Realismus bis zur Gegenwartsliteratur. Tübingen 1988.
- Kosch, Wilhelm: Deutsches Literaturlexikon. München 1996.

Poděkování

Ráda bych poděkovala především vedoucímu diplomové práce, lektorovi BVA Thiesu Jessenovi, za velmi cenné rady a připomínky. Můj dík patří také lektorce DAAD Sandře Barwinski, bez jejíhož podnětu by tato práce nevznikla.

Chci také poděkovat německé knihovně TUL, která mi poskytla materiály k prostudování.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla veškerou použitou literaturu.

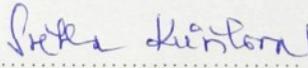
Byla jsem seznámena s tím, že na mou diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském zejména § 60 (školní dílo).

Beru na vědomí, že Technická univerzita v Liberci (TUL) má právo na uzavření licenční smlouvy o užití mé diplomové práce a prohlašuji, že **souhlasím** s případným užitím mé diplomové práce (prodej, zapůjčení, kopírování, apod.)

Jsem si vědoma toho, že užití své diplomové práce či poskytnout licenci k jejímu využití mohu jen se souhlasem TUL, která má právo ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, vynaložených univerzitou na vytvoření díla (až do jejich skutečné výše). Diplomová práce je majetkem školy, s diplomovou prací nelze bez svolení disponovat.

Beru na vědomí, že si svou diplomovou práci mohu vyzvednout v Univerzitní knihovně TU v Liberci po uplynutí pěti let po obhajobě.

V Liberci, dne: 24.4.2003


.....
Světa Kůřilová

Anotace

Předmětem této diplomové práce je literární analýza ženských hrdinek obou jmenovaných děl Maxe Frische. Hlavním cílem je rozbor obrazu ženy z psychologického, literárně-sociologického a stylistického hlediska. Komplexnost literární interpretace doplňuje teoretická část, zabývající se teorií literární analýzy, životopisem a celoživotním dílem Maxe Frische.

Zusammenfassung

Der Gegenstand dieser Diplomarbeit ist eine literarische Analyse von den Frauenfiguren der beiden genannten Werke von Max Frisch. Das Hauptziel besteht in der Deskription des Bildes der Frau. Das Bild wird aus der psychologischen, literatursoziologischen und stilistischen Perspektive gedeutet. Die literarische Interpretation wird durch einen theoretischen Teil abgerundet, der sich mit der Theorie der literarischen Analyse, dem Lebenslauf und dem Lebenswerk von Max Frisch beschäftigt.

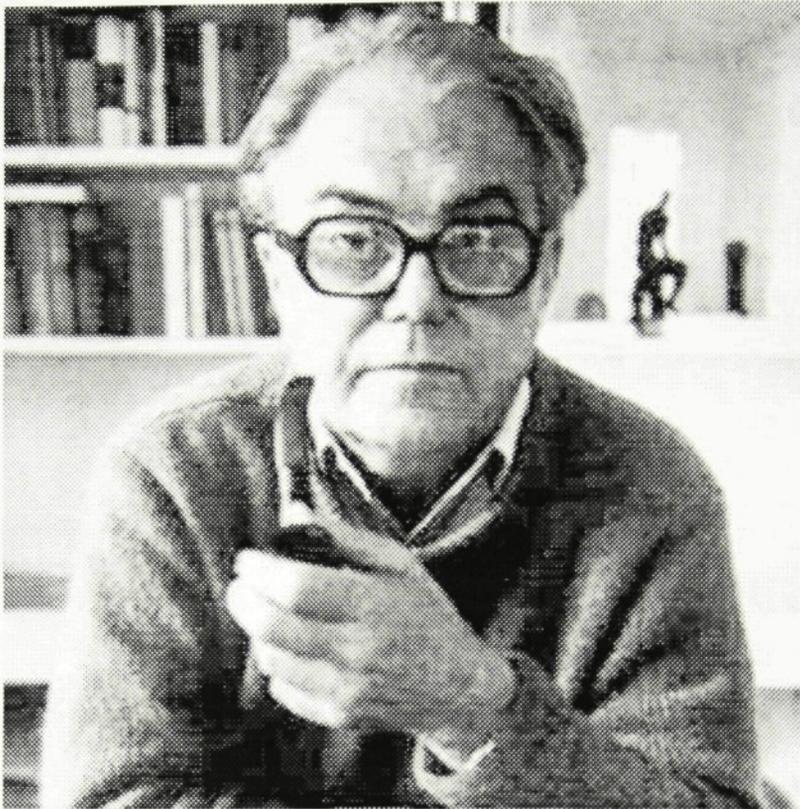
Summary

The object of this diploma thesis is a literary analysis of the women's characters in Max Frisch's two novels mentioned. The main aim is the analysis of the women's characters from the psychological, literary-sociological and stylistical perspective. The analysis is completed by a theoretical part dealing with the theory of literary analysis and Max Frisch's biography and literary work.

Inhaltsverzeichnis

1. Problemstellung	8
2. Theorie der literarischen Textanalyse	10
3. Max Frisch	14
3.1. Lebenslauf.....	14
3.2. Themen und Werke.....	16
4. Homo faber	20
4.1. Inhalt des Werkes.....	20
4.1.1. Die Fabel.....	20
4.2. Psychologische Analyse von Hanna.....	22
4.2.1. Hanna als zersplitterte Frau.....	22
4.2.2. Hanna als enttäuschte Frau.....	24
4.2.3. Hanna als emanzipierte Frau.....	29
4.3. Psychologische Analyse von Sabeth.....	32
4.3.1. Sabeth als junges, begeistertes Mädchen.....	33
4.3.2. Sabeth als Frau.....	38
4.4. Psychologische Analyse von Ivy.....	42
4.5. Kontrast zwischen Hanna, Sabeth, Ivy.....	45
4.5.1. Kontrast zwischen Hanna und Sabeth.....	45
4.5.2. Kontrast zwischen Hanna und Ivy.....	47
4.5.3. Kontrast zwischen Sabeth und Ivy.....	49
4.5.4. Die Zusammenfassung.....	49
4.6. Literatursoziologischer Aspekt.....	50
4.6.1. Die Rollen von Hanna.....	50
4.6.2. Die Rollen von Sabeth.....	54
4.6.3. Die Rollen von Ivy.....	55
4.6.4. Die Rollen von anderen Frauen.....	56
4.7. Exkurs: Der Film <i>Homo faber</i>	57
5. Stiller	58
5.1. Inhalt des Werkes.....	58

5.1.1.	Die Fabel.....	59
5.1.2.	Interpretationen von der Figur des Anatol Ludwig Stiller.....	60
5.2.	Psychologische Analyse von Julika.....	61
5.2.1.	Julika als schöne und zarte Frau.....	61
5.2.2.	Julika als Frau.....	62
5.2.3.	Julika als kranke Frau.....	66
5.2.4.	Die neue Julika?.....	70
5.2.5.	Die Zusammenfassung von Julika.....	73
5.3.	Psychologische Analyse von Sibylle.....	74
5.3.1.	Sibylle als übliche Frau.....	74
5.3.2.	Sibylle als Ehefrau.....	77
5.3.3.	Sibylle als selbständige Frau.....	82
5.4.	Kontrast zwischen Julika und Sibylle.....	83
5.5.	Literatursoziologischer Aspekt.....	85
5.5.1.	Die Rollen von Julika.....	85
5.5.2.	Die Rollen von Sibylle.....	87
5.5.3.	Die Rollen von anderen Frauen.....	89
6.	Stilistischer Aspekt.....	91
6.1.	Der Kunststil.....	91
6.2.	Das Stilverfahren.....	91
6.3.	Die Erzählperspektive.....	92
6.4.	Die Form.....	93
6.5.	Der Satzbau.....	94
6.6.	Die Sprache.....	95
6.6.1.	Die sprachlichen Mittel.....	97
7.	Intention des Autors.....	99
8.	Vergleich von <i>Homo faber</i> und <i>Stiller</i>.....	102
9.	Literaturverzeichnis.....	104
9.1.	Quellen.....	104
9.2.	Sekundärliteratur.....	104



„Max Frisch praktiziert Moral ohne Predigt und Zeitkritik ohne Propaganda. Er demonstriert Engagiertheit und Protest ohne Hysterie. So wurde er zum Klassiker unter den schreibenden Zeitgenossen deutscher Sprache.“ (Marcel Reich-Ranicki)

„Kein anderer zeitgenössischer Schriftsteller stellt wie Max Frisch derart ehrlich wie hintergründig die Frage nach der Identität des Menschen des 20. Jahrhunderts, stets fragt er nach der Spannung des Ich zum anderen.“ (Homo faber 1997: S. 2, Stiller 1996: S. 2)

1. Problemstellung

Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit der literarischen Analyse der Frauenfiguren in den Romanen *Homo faber* und *Stiller*, deren Autor Max Frisch ist. Trotz dieses engen Grundthemas werden die Werke in ihrer Ganzheit berücksichtigt. Aufgrund der kurzen Erläuterung im theoretischen Teil der literarischen Textanalyse und der Erklärung der benutzten Methoden werden *Homo faber* und *Stiller* zuerst inhaltlich behandelt, und erst in der weiteren Phase kommt das ausgewählte Thema, die Frauenproblematik, zur Sprache. Es wird nicht vergessen, den möglichen Zusammenhang zwischen der Autorenbiographie und der Intention in seinen Werken, zu zeigen. Die dargestellte Ganzheit seiner Schriftstellerarbeit ermöglicht es dem Leser, *Homo faber* und *Stiller* sowohl thematisch als auch chronologisch besser zu verstehen.

Die einzelnen Frauentypen werden erstens aufgrund Fabers und Stillers Erinnerungen, ihren Verhalten und ihren Reaktionen psychologisch analysiert und mit einander verglichen. Der Kontrast zeigt einerseits die Besonderheiten und die Einzigartigkeiten im Einzelnen, andererseits die komplexe Charakteristik jeder Frau. Das psychologische Betrachtung der Frauennatur ist nur ein Teil der Analyse, der für die Gesamtdarstellung der Frauenfiguren nicht reichen kann. Eine weitere Analyse der Frauenproblematik soll literatur-soziologische Aspekte thematisieren, die die Frauenrollen im Zusammenhang mit der Gesellschaft zeigen. Es werden ihre Arbeit und die menschlichen Beziehungen in bezug auf jede andere Frauenfigur beleuchtet. Das literarische Dasein jeder Frau drückt Max Frisch mit bestimmten sprachlichen Mitteln aus, worauf die stilistische Analyse aufmerksam macht. Die benutzten Adjektive, die Vergleiche und die Beinamen ergänzen die psychologische Analyse und ermöglichen zugleich, die von Frisch geschilderte Frauenwelt besser zu verstehen.

Es werden Frauenfiguren analysiert, deren Autor ein Mann ist. Kann ein Mann überhaupt ein wirkliches Bild der Frauenwelt zeichnen? Diese Frage könnte lange diskutiert werden, aber sie ist nicht das Ziel dieser Diplomarbeit. In dieser Diplomarbeit will ich zeigen, dass Max Frisch die Frauenproblematik und

zugleich auch die Menschenproblematik dieser Zeit versteht. Unserer Meinung nach werden seine „Frauen“ meisterhaft und mit tiefer Einsicht geschildert. Von den Frauenfiguren in Frischs Werk schreibt Mona Knapp folgendermaßen: „Weibliche Figuren sind sowohl zahlreich vertreten als auch detailliert gezeichnet in den Texten Max Frischs.“ (Frischs *Homo faber*, 1983, S. 188).

Man kann sowohl *Homo faber* als auch *Stiller* mehrmals lesen und bei jedem Lesen neue Zusammenhänge entdecken.

2. Theorie der literarischen Textanalyse

In diesem theoretischen Teil werden einige wichtige Begriffe erklärt und methodische Aspekte der Analyse aufgezeigt. Es werden solche Fragen beantwortet, wie z.B.: Was ist das literarische Analyse? Welche Stellung nimmt dieser Teilbereich innerhalb der Literaturwissenschaft ein? Was ist die psychologische Analyse? Welcher Unterschied kann zwischen psychologischer und literarischer Analyse gefunden werden? Wie wird eine solche Analyse am besten ausgeführt?

Die Textanalyse ist ein selbständiges, umfassendes Gebiet der Literaturwissenschaft mit ihren Aufgaben, ihrer Funktion und ihrem Sinn. In dieser Arbeit wird nur das Wesentliche aus der Theorie erklärt. Trotzdem kann die praxisbezogene Fragestellung nur auf der Grundlage einer theoretischen Erörterung zu überzeugenden Ergebnissen führen.

Spricht man von literarischer Textanalyse, denkt man natürlich auch über Aufgabe der Literatur selbst nach. Wozu dient Literatur? Über diese Frage wird viel diskutiert, es gibt verschiedene Anschauungen. Die Diskussion darüber ist aber nicht das Ziel dieser Arbeit. Einen genauen Gedanken zu diesem Thema trifft Svoboda: „Die Hauptaufgabe der Kunstliteratur ist es, dem Leser das konkrete Erkennen vom Leben mitzuteilen.“ (1983: S. 24). Die Kunstliteratur ist nach Svoboda ihrem Wesen nach ein „kompliziertes Bild der Gesellschaftsrealität“, ein „Zeugnis vom Leben des Menschen“ (1983: S. 24). Das konkrete Erkennen teilt der Autor mit. Der Autor, als Schöpfer des Werkes, erzählt eine Geschichte, eine Handlung, die etwas Individuelles aussagt, die etwas Individuelles darstellt. Der Autor ist der Vermittler seiner eigenen, ganz und gar individuellen Wahrnehmung. Svoboda sagt: „Der Schriftsteller teilt seine Erfahrung mit.“ (1983: S. 25). In diesem Zusammenhang spricht Svoboda von „der persönlichen Aussage des Autors“ (1983: S. 26). Auch Strelka spricht von der Einzigartigkeit eines literarischen Textes: „Seine Eigenschaften und sein Wert sind in erster Linie auf seine Besonderheit und Einzigartigkeit bezogen.“

(1989: S. 1). In diesem Moment ist eine Deutung, eine Analyse wichtig, die die Intention, den Sinn des Werkes erklärt.

Der Inhalt bildet nur eine Ebene des Werkes. Wenn man aber das Werk tiefer verstehen will, ist es notwendig, die Zusammenhänge zwischen verschiedenen Ebenen des Werkes zu entdecken und zu interpretieren. Eine dieser Ebenen ist die literarische Sprache. Strelka führt dazu aus: „Die (symbolischen) Sprachzeichen des literarischen Textes drücken ihren Sinn dadurch aus, dass sie ihn geistig zur Anschauung bringen. Sie weisen nicht direkt über sich hinaus auf Dinge, sondern das Ausdrückende fällt mit dem darstellend Ausdrückten in eins zusammen, im gesamten Zeichengewebe der literarischen Sprache, das nicht allein aus Worten besteht.“ (1989: S. 3).

Die Textanalyse als Kern der Literaturwissenschaft bedeutet etwas anderes als Analyse im naturwissenschaftlichen Sinne. Die literarische Analyse definiert Strelka folgendermaßen: „Der Begriff Analyse ist hier vielmehr so zu verstehen, wie ihn die Pädagogik des 19. Jahrhunderts verstand. (...) Der Begriff „Analyse“ bezeichnet hier einen mehrschichtigen, differenzierten Erkennensprozess, welcher der spezifischen Eigenart des literarischen Textes adäquat angepasst ist.“ (1989: S. 7). Die Analyse wird nach Strelka als erster Teil genannt, der im zweiten Teil in Synthese endet. Strelka differenziert zwischen der Analyse eines naturwissenschaftlichen Zusammenhangs und der Analyse eines literarischen Textes. „Während die Analyse des Naturwissenschaftlers auf kleinste, selbständige Elemente zurückgehen kann, die für sich bestehen können, verlangt es die Ganzheitlichkeit des literarischen Texts, dass sie nie aus den Augen verloren werden darf und alle Einzelbeobachtungen immer auf sie bezogen bleiben.“ (1989: S. 8).

Auf der Grundlage der Erläuterung des Begriffs „literarische Analyse“ entsteht die neue Frage, die sich auf das Verfahren bezieht. Wie kann man am besten eine Textanalyse machen? Das Werk dient als Hauptmaterial, notwendig sind aber auch sekundäre Materialien, wozu Beiträge aus verschiedenen Bereichen der Wissenschaft geliefert werden. Es sind z.B. die Geschichte, die Kunstgeschichte, die Soziologie, die Religionswissenschaften, die Philosophie,

die Psychologie, die Linguistik und andere. Auch die Biographie des Autors kann nützlich sein, sie muss aber nicht, wie Strelka beifügt. Trotz aller sekundären Kenntnisse ist das Werk das Wichtigste: „Im Mittelpunkt der Analyse steht auf jeden Fall das Werk selbst, von dem immer auszugehen ist und zu dem man immer zurückkehren muss.“ (1989: S. 13).

Man muss vor allem Fragen richtig stellen können. Nach Strelka sind folgende Prinzipien wichtig: „Wenn man so konkret und elementar als möglich die Frage aufwirft, wie ein literarischer Text am besten analysiert werden soll, dann lautet die erste Antwort: indem man alle seine Einzelheiten und seine Gesamtheit so vollständig als möglich erfasst, und die zweite Antwort: indem man zwei Hauptfehler vermeidet: dass man entweder etwas übersieht, was im Text enthalten und womöglich von Wichtigkeit ist, oder aber, dass man etwas in den Text hineinprojiziert, das gar nicht in ihm enthalten ist.“ (1989: S. 11). Strelka macht darauf aufmerksam, dass es unumgänglich ist, auf Vorurteile bei einer Textanalyse zu verzichten.

Was die Methoden betrifft, spricht Strelka von einer „Relativität der Methoden“ (1989: S. 27), von einem „Methodenpluralismus“ (1989: S. 28). Was für eine Methode ist die Beste zu benutzen? Strelka sagt: „Der wesentliche Punkt besteht darin, dass man nicht mit einem vorurteilsbelasteten Glauben an eine bestimmte Methode an die Analyse herangeht, sondern dass man eine oder einige textadäquate Methoden findet. Am besten ist es, vom Text her, oder sozusagen aus dem Text heraus zu arbeiten, der von sich aus nach der einen oder anderen Methode verlangen wird, wenn man sich ihm nur hingibt.“ (1989: S. 28). Das ist der erste Faktor, wobei Strelka noch zwei wichtige nennt. Für den zweiten Faktor einer Werkinterpretation hält er das Publikum. Die Methode sollte auch „publikumsadäquat“ sein. „Der dritte Faktor von entscheidender Bedeutung ist die jeweilige Themenstellung.“ (Strelka - 1989: S. 30).

Strelka erwähnt natürlich auch „eine Reihe von psychologischen und psychoanalytischen Werkdeutungen“ (1989: S. 28), die auch in meiner Arbeit in Frage kommen. Ich benutze die oben beschriebenen Prinzipien der literarischen Textanalyse und möchte darauf aufmerksam machen, dass ich keine

psychoanalytische, sondern literarisch-psychologische Deutung der Frauenfiguren ausnutze. Die literarische Psychoanalyse geht von dem Lehren Sigmund Freuds aus und arbeitet mit dem Unterbewusstsein, mit „der unbewussten Dimension“ (Schönau, Walter: Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft. Stuttgart 1991, S. 38). Schönau schreibt von dieser Methode folgendes: „Die Psychoanalyse betrachtet das literarische Werk in erster Instanz als psychischer Produkt eines Individuums in einer bestimmten gesellschaftlichen, historisch-kulturellen Lebenssituation, ein Produkt, das sich als Kompromissbildung aus Phantasie und Abwehr erweist und in der Kommunikation mit dem Leser als überdeterminiertes Sinnpotential funktioniert.“ (1991: S. 82). Als Gegensatz stellt er die Literaturwissenschaft: „Die Literaturwissenschaft betrachtet das literarische Werk in erster Instanz als ästhetisch-formales Gebilde, als eine Form, die ihre eigene Stelle in einer gattungsgeschichtlichen Reihe einnimmt.“ (1991: S. 82).

3. Max Frisch

Wenn man ein oder mehrere Werke von einem Autor analysieren will, ist es bestimmt nötig, sich mit seinem Leben und seinen weiteren Werken bekannt zu machen. Es gibt Zusammenhänge, die besser zu entdecken sind, wenn das Ganze über den Schriftsteller gestellt ist. Zwar wird nicht nur von diesen Kenntnissen ausgegangen. Strelka sagt, „lediglich zur objektiven Klärung einzelner Detailfragen bei Deutung des Textes selbst mag die Kenntnis des Autors und seiner Intention manchmal klärend wirken“ (1989: S. 10). Andererseits ist das aber, nach Strelka, keine Gewähr für Komplexanalyse: „Ungeachtet der Tatsache, dass ein literarischer Text ohne seinen Autor nicht entstehen und existieren könnte, ist es falsch, diesen Text zur Gänze aus der Biographie seines Autors und seinen allenfalls mitgeteilten Intentionen verstehen und erläutern zu wollen.“ (1989: S. 10). Es muss ein richtiges Maß gefunden werden. Strelka sagt: „Es gibt Werke, bei denen die Kenntnis des Lebens ihrer Autoren, ja sogar ihrer Kindheit viel helfen kann und es gibt Werke, wo dies gar nicht hilft. Dasselbe gilt von der Herkunft der Autoren und ihrem sozialen und kulturellen Hintergrund überhaupt.“ (1989: S. 13).

Wenn von Max Frisch gesprochen wird, ist es notwendig, sein Leben zu kennen, weil seine Lebensthemen und Themen seiner Werke zusammenhängen. Das Bild seiner „Frau“ in den zu analysierenden Werken hängt teilweise auch damit zusammen, was in Frischs Leben auftritt.

3.1. Lebenslauf

Max Frisch wurde am 15.5.1911 in Zürich geboren, als Sohn eines Architekten. Er war Dramatiker und Erzähler. Seine Romane und Theaterstücke wurden in viele Sprachen übersetzt. Frisch studierte zuerst am Realgymnasium in Zürich, wo er Abitur bestand. Weiter studierte er an der Universität in Zürich, wo

er sich mit Germanistik beschäftigte. Nach zwei Jahren brach Frisch dieses Studium ab. Von dieser Zeit schreibt Volker Hage: „Die Universität enttäuschte Max Frisch: Er lernte dort nicht, wie man Schriftsteller wird.“ (Hage, Volker: Max Frisch. Reinbek 1983, S. 20). Im Jahre 1932 starb Frischs Vater und Frisch musste Geld verdienen. Er wurde Journalist und schrieb für die „Neue Züricher Zeitung“. Im Jahre 1936 wurde er finanziell von seinem Schulfreund unterstützt, und Frisch begann Architektur an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich zu studieren. Im Jahre 1941 erhielt er ein Diplom an dieser Hochschule. Im Jahre 1942 heiratete Frisch Constanze von Meyenburg, und in demselben Jahr eröffnete er sein eigenes Architekturbüro in Zürich. Nach dem zweiten Weltkrieg reiste er viel durch zerstörte Europa, durch Deutschland, Polen, die Tschechoslowakei, Österreich. Seit 1950 schrieb er für den Peter Suhrkamp Verlag. Im Jahre 1951 erhielt er ein Rockefeller-Stipendium für einen Aufenthalt in den USA. Im Jahre 1954 hatte Frisch einen großen literarischen Erfolg mit *Stiller*, infolgedessen arbeitete er nicht weiter als Architekt, er löste sein Büro auf. Seit diesem Jahr widmete er sich nur dem Schriftstellerberuf, er wurde freier Schriftsteller. Er trennte sich von seiner ersten Frau und lebte an verschiedenen Orten. 1960-1965 hatte er seinen Wohnsitz in Rom, dann in Berlin, Tessin, New York, dazwischen in Zürich. Frisch besuchte auch Japan, Kuba, Mexiko, Israel, im Jahre 1966 unternahm er seine erste Reise in die UdSSR. Trotz diese vielen Reisen hatte er enge Beziehung zur Schweiz, was er auch in seinem *Tagebuch 1946-1949* äußert: „...die Idee der Schweiz, die ich vor allem liebe, und wenn ich noch einmal aus freien Stücken wählen könnte, was die Geburt schon entschieden hat, möchte ich trotzdem nichts anderes als ein Schweizer sein, ...“ (1985: S. 150).

1958-1962 war Frisch mit Ingeborg Bachmann befreundet, im Jahre 1968 heiratete er Marianne Oellers, von der er sich nach elf Jahren scheiden ließ.

Frisch erhielt seit 1938 zahlreiche Preise und Auszeichnungen, z.B. die Föderung der Stiftung Pro Helvetia (1956), den Großen Schillerpreis der Schweizerischen Schillerstiftung (1974), den Friedenspreis des Deutschen Buchhandels (1976), er war Mitglied verschiedener deutscher Sprach- und

Kunstakademien, Frisch übersetzte und trat in Fernsehen auf. Frischs Ruhm stieg. Seine Materialien übergab er einem Archiv bei der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich zur Erforschung und Bewahrung. Max Frisch starb am 4. April 1991 in Zürich.

3. 2. Themen und Werke

Frischs erster Roman heißt *Jürg Reinhart. Eine sommerliche Schicksalsfahrt* (1934). Das Thema dieses Werkes ist die Suche nach sich selbst in dem Beziehungsgeflecht der Hauptfigur, eines jungen Mannes, zu den Frauen. Frisch fiel aber in eine Krise, wobei er alles bisher Geschriebene verbrannte. Er wollte nicht mehr schreiben. Diese Absicht galt nicht für immer, und im Jahre 1937 erschien sein weiteres Frühwerk, der Bergroman *Antwort aus der Stille*, von dem er sich später distanzierte. Frisch wurde sich bewusst, dass dieses Werk seine Schwäche hat, und wollte es nicht in die Gesamtausgabe aufnehmen. Dieselbe Anschauung gilt auch für *Dramaturgisches. Ein Briefwechsel mit Walter Höllerer*, wo die Konzeption der Helden literarisch noch nicht gelungen ist. Im Jahre 1940 publizierte Frisch *Tagebuch eines Kanoniers. Blätter aus dem Brotsack*. Zu dieser Jungenära gehört noch der Roman *J'adore ce qui me brûle oder Die Schwierigen* (1943), der Frischs erste Produktionsphase abschloss.

Im Literaturlexikon schreibt Christoph Siegrist von einem der wichtigsten Themen von Frisch, und zwar von der Nachkriegszeit: „Reisen und Begegnungen mit Menschen, die Krieg und Emigration am eigenen Leib erfahren hatten, öffneten Frisch die Augen für die tatsächliche Probleme der Nachkriegsära. Seine fiktionalen Texte handelten sich allerdings stets im Rahmen einer Individualerfahrung ab.“ (1989: S. 35). Zu dem zweiten Weltkrieg äußert sich Frisch als Schweizer im *Tagebuch 1946-1949* folgendermaßen: „Wir haben den Krieg nicht am eignen Leib erlitten, das ist das eine, und andererseits haben natürlich auch wir ein gewisses Erleben von Dingen, die unser Schicksal

bestimmen. Dass der Krieg uns anging, auch wenn er uns nochmals verschonen sollte, wusste jedermann. Unser Glück blieb ein scheinbares. Wir wohnten am Rande einer Folterkammer, wir hörten die Schreie, aber wir waren es nicht selber, die schrien...“ (1985: S. 133). Zwischen Jahren 1945-1953 schrieb er sechs Dramen, die Nachkriegssituationen thematisieren. Im Jahre 1946 war es der Versuch eines Requiems *Nun singen sie wieder*, weiter sind das die *Chinesische Mauer* (1947) mit märchenhaften Zügen, *Graf Öderland* (1951) und die Komödie *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie* (1953).

Frischs Themen wurden durch seine Europareisen nach dem zweiten Weltkrieg beeinflusst. Von diesen Reisen und der Begegnung mit Brecht im Jahre 1947 in Zürich spricht sein *Tagebuch 1946-1949* aus. Dieses Tagebuch erschien im Jahre 1950, im Jahre 1947 wurden Frischs Notizen, Überlegungen und Geschichten als *Tagebuch mit Marion* publiziert. Frisch schrieb noch das *Tagebuch 1966-1971* (1972), das auf die politische Situation in der Welt hinweist: Der Prager Frühling, das amerikanische Engagement in Vietnam, die Militärjuntas in Griechenland und Chile, die Ermordung Martin Luther Kings, amerikanische Raumfahrtunternehmen. Nach Siegrist bilden diese zwei Tagebücher „zentrales Korpus“ (Literaturlexikon. 1989, S. 34) von Frischs Schöpfung. Was die Textanalyse betrifft, sagt Strelka: „Es gibt Autoren, von denen wir Briefe, Tagebücher oder aufgezeichnete Gespräche besitzen, die oftmals ein überraschendes Licht zumal auf ihre Intention im Hinblick auf das Werk werfen.“ (1989: S. 13). Diese Tagebücher sagen viel über die Persönlichkeit Max Frisch aus. Weiter empfiehlt Strelka: „Hinweise von Freunden der Autoren oder ihnen nahestehenden Personen können manches Mal ebenso – müssen aber nicht – weiterhelfen.“ (1989: S. 13). Max Frisch bewundert seinen Freund Bertolt Brecht, wovon er auch in seinem *Tagebuch 1946-1949* schreibt: „Die Faszination, die Brecht immer wieder hat, schreibe ich vor allem dem Umstand zu, dass hier ein Leben wirklich vom Denken aus gelebt wird.“ (1985: S. 252).

Im Jahre 1954 erschien der Roman, mit dem Frisch ersten großen literarischen Erfolg feierte, und der, wie schon im Lebenslauf erwähnt wurde, auch sein Leben änderte. Dieses gelungene Werk war *Stiller*. Drei Jahre später

erschien ein weiterer Roman, *Homo faber*, wo Frisch seine Erfahrungen aus Amerika benutzte. Siegrist drückt sich zu *Stiller* aus: „Die reich instrumentierte Erzählpartitur, die die epischen Möglichkeiten der gewählten Konstruktion geschickt ausnützt, die zeitkritische Einschübe (die Schweiz durch fremde Augen gesehen), die Erzählreflexionen, die eingeschobenen Lügengeschichten – all dies macht *Stiller* zu einem wichtigen Dokument der deutschen Nachkriegsliteratur. Diesen Anspruch konnten die späteren Romane nicht mehr einlösen: weder der formal wohl noch ambitioniertere *Homo faber*...“ (Literaturlexikon. 1989, S. 35). Der nächste Roman, der nach Siegrist dem *Stiller* nicht konkurrieren kann, ist *Mein Name sei Gantenbein* (1964). Der Konjunktiv weist auf die Problematik des Werkes hin. Gantenbein tritt hier als Beobachter auf. Jiří Stromšík vergleicht diese drei Werke: „Beide späteren Romane *Homo faber* und *Mein Name sei Gantenbein* bauen auf *Stiller* auf. Denn *Stiller* ist Roman, der immer Fragen stellt und auf sie mit anderen Fragen antwortet.“ (Stiller. Praha 1970, S. 441).

Ersten Erfolg auf der Bühne hatte Frisch mit dem Hörspiel *Biedermann und die Brandstifter* (1958), was ein „Lehrstück ohne Lehre“ (Baumann, Barbara – Oberle, Birgitta: Deutsche Literatur in Epochen. 1996, S. 323) darstellt. Internationalen Theatererfolg gewann er mit *Andorra. Ein Stück in 12 Bildern* (1961). Einige Notizen zu *Andorra* hatte er schon in seinem *Tagebuch 1946-1949*. Diese Arbeit befasst sich nicht mit diesem Drama, trotzdem werden Gedanken von Frisch, in Bezug auf dieses Werk, zitiert. Sie zeigen Charakteristisches zu Frischs Weltsicht, die sich auch in *Stiller* und *Homo faber* äußert: „Andorra ist ein kleines Land, sogar ein sehr kleines Land, und schon darum ist das Volk, das darin lebt, ein sonderbares Volk, ebenso mißtrauisch wie ehrgeizig, mißtrauisch gegen alles, was aus den eignen Tälern kommt. Ein Andorraner, der Geist hat und daher weiß, wie sehr klein sein Land ist, hat immer die Angst, dass er die Maßstäbe verliere. Eine begreifliche Angst, eine lebenslängliche Angst, eine löbliche Angst, eine tapfere Angst.“ (1985: S. 10). Dieses Spiel stellt an einem Modellfall das biblische Gebot „Du sollst dir kein Bildnis machen“ dar, wobei Andorra ein Modellstaat ist. Ein weiteres Theaterstück, Drama heißt *Biografie: Ein Spiel* (1967). Das Theaterstück

Triptychon. Drei szenische Bilder (1978) handelt vom Tod und vom Verlust der Zukunft.

Weitere Frischs Werke sind *Wilhelm Tell für die Schule* (1971), die Erzählung *Montauk* (1975), die das Privatleben als Thema benutzt, die Erzählung *Der Mensch erscheint im Holozän* (1979), wo das Thema der Isolation eines Rentners ist, und die Erzählung *Blaubart* (1982). Von den Werken in 70er und 80er Jahren wird von Siegrist in Literaturlexikon geschrieben: „Die Werke der 70er und 80er Jahre dagegen wurden wohl noch mit Respekt verbucht, aber ohne jene intensiven Diskussionen aufgenommen, die seine früheren Werke ausgelöst hatten.“ (1989: S. 35).

Frisch war auch publizistisch tätig. Im Jahre 1989 erschien ein Text der Tagespolitik von Max Frisch *Schweiz ohne Armee? Ein Palaver*, aus dem das Drama *Jonas und sein Veteran* entstand. Zu seiner publizistischen Arbeit sagt Siegrist: „Frisch beschäftigte sich in seinen publizistischen Arbeiten immer wieder mit dem Gegensatz zwischen heimatlicher Enge und kosmopolitischer Weite.“ (1989: S. 35). In *Deutsche Literaturgeschichte* wird Frisch der literarischen Moderne zugeordnet, deren Stil und Thema folgendermaßen beschrieben werden: „Ein solches Erzählen setzt die Überzeugung voraus, dass Gegenwartsprozesse und Vergangenheitserfahrungen, dass Beschädigungen und Leiden, Erschütterungen und Entstellungen überhaupt als solche mitteilbar sind, dass sie sich in Form von Handlungen, in Personentwicklungen, in sukzessiven Erzählverläufen organisieren lassen und dass Mitteilungen dieser Art Konsequenzen haben können für Zeitgenossen, für Leser.“ (1992: S. 545). Dasselbe Werk beschreibt Frischs Themen in folgendem Satz: „Seine Romane kreisen um die Themen von Ichverlust, Selbstwahl, Rollenhaftigkeit des Daseins und Identitätsproblematik.“ (1992: S. 545). In anderem Ort wird geschrieben, dass Max Frisch „das Problem individueller und kolektiver Schuld und Bedrohung“ (*Deutsche Literaturgeschichte*. Regensburg 1992, S. 558) in seinen Werken löst.

4. Homo faber

Dieser Roman erschien im Jahre 1957. Er bedeutete einen großen Erfolg, ein Jahr später erhielt Frisch den Georg-Büchner-Preis. Eduard Goldstücker schreibt über dieses Werk: „Eros und Thanatos – Liebe und Tod. In diesem Sinne offenbart *Homo faber* sich als leiblicher Bruder der antiken Tragödie. Kaum wird ein Leser gefunden, der sich nicht irgendwie berührt, erregt fühlt, der wenigstens für eine Weile aus der Ruhe gestört wird, um dem Sinn der gestellten Frage nachzugehen.“ (Frisch, Max: *Homo faber*. Praha 1967, S. 195).

4.1. Inhalt

Der Titel des Werkes *Homo faber* bezieht sich auf die breitere Problematik heutiger Zeit. Goldstücker schreibt: „In dem Buch geht es nicht um ein Schicksal, sondern um das Erfassen einer Seite der allgemeinen Problematik unserer Zeit.“ (Homo faber. Praha 1967, S. 194). *Homo faber* bedeutet Mensch-Stifter, Mensch-Techniker, was die heutige Zeit bezeichnet, was die heutige Einstellung zum Leben offenbart.

Walter Faber, der Hauptprotagonist des Werkes ist ein technikorientierter Mensch, ein Ingenieur. Solche Begriffe wie Schicksal, Gefühle oder Romantik versteht er nicht. Alles ist für ihn sachlich, technisch, logisch, rationell. Frisch schildert hier einen Menschen in der Zeit der Entwicklung der Kybernetik, die für Faber zum Mittelpunkt wird.

4.1.1. Die Fabel

Faber fliegt mit einem Flugzeug, das eine Panne hatte und musste in der Wüste notlanden. Dort lernte er Herbert, den Bruder seines damaligen Freundes Joachim, kennen. Walter entscheidet sich, mit ihm zu Joachim nach Guatemala

weiterzufliegen. In diesem Punkt ereignen sich verschiedene Zufälle. In Walters Leben treten drei Frauen auf, wobei jede von ihnen auf einem anderen Platz und in einer anderen Zeit ist. Diese Frauen verbindet nur die Beziehung zu Herrn Faber. In der Handlung wechseln sich die Vergangenheit und die Gegenwart, die Erinnerungen und die Realität ab. Walter ermittelt, dass seine Jungenliebe Hanna seinen Freund Joachim geheiratet hat. Die Erinnerungen werden dank der Reise aufgefrischt. Damals erwartete Hanna mit ihm ein Kind. Sie heirateten nie und das Kind sollte nicht geboren werden. Mit diesem Gedanken reist Walter nach Bagdad, wo er eine Arbeit annimmt. Hanna sah er nicht mehr. Freund Joachim wird tot zwischen Indianern gefunden. Im Walters Leben erscheint Ivy, seine Geliebte, die für ihn keine wirkliche Beziehung darstellt. Sie bleibt für ihn eine Frau, die er nicht gut kennt und versteht. Faber bemüht sich um Trennung von ihr, was ihm auch gelingt. Walter fährt nach Paris mit dem Schiff. An Bord begegnet er dem jungen Fräulein Elisabeth Piper, das er Sabeth nennt. Die beiden treffen sich in Paris, sie fahren zusammen nach Italien. Während der Reise Walter erfährt, dass Sabeth die Tochter seiner damaligen Geliebten Hanna ist. Beim Ausruhen am Strand wird Sabeth von einer Otter gebissen. Walter fährt mit ihr ins Krankenhaus, wo er ihrer Mutter begegnet. Walter wohnt bei Hanna, und da erfährt er auch von seiner Vaterschaft: Sabeth ist seine Tochter. Die Lösung der Vater-Tochter Beziehung endet mit Sabeths Tod. Die weitere Handlung wird in der Form eines Tagebuchs geschrieben. Walter wartet auf die Operation seines Magens. Hanna kommt jeden Tag zu ihm ins Krankenhaus. Er verspricht ihr ein gemeinsames Leben. Seine letzte Notiz ist: „08.05 Uhr – Sie kommen.“ (Homo faber. 1997, S. 234). Walter ahnt, dass er Magenkrebs hat, was diese Operation eigentlich überflüssig macht. Die vielen Zufälle in Fabers letzten Tagen und Nähe des Todes ändern seine Einstellung zum Leben. Sein sachliches und logisches Lebensverständnis stürzt zusammen.

4.2. Psychologische Analyse von Hanna

Die Haupt- Frauenfigur heißt Hanna Landsberg, die eine Halbjüdin ist und in München lebt. Der Leser kann sich mit Hanna in der Vergangenheit, mit der damaligen Hanna und mit der Hanna der Gegenwart, mit der heutigen Hanna bekanntmachen. Ihr Leben und Verhalten werden dem Leser von Walter Faber, von Tochter Sabeth und von ihr selbst vermittelt.

Dieselbe Figur wird von Max Frisch in seinem *Tagebuch 1946-1949* in der *Kalendergeschichte* geschildert.

4.2.1. Hanna als zersplitterte Frau

Hanna studiert Kunstgeschichte und Philologie. Diese Fächer verweisen auf eine kluge, intelligente Frau. Es ist schwer, sich diese junge Hanna vorzustellen, weil der Leser nur erfährt, dass sie schwarzes Haar hat. Anderes über ihr Aussehen bleibt verborgen. Die fünfzigjährige Hanna hat kurzgeschnittenes graues Haar, blaue Augen, eine kleine, sportliche, mädchenhafte Figur und trägt eine Hornbrille.

Von Faber wird sie „Schwärmerin und Kunstfee“ (1997: S. 53) genannt, wobei sie noch als „empfindlich und sprunghaft“, mit „unberechenbarem Temperament“ (1997: S. 53) bezeichnet wird. Joachim, der beruflich Arzt wird, sagt von ihr nur eines: Sie sei „manisch-depressiv“ (1997: S. 53).

Wenn es sich um eine psychologische Analyse handelt, wäre es sicher wichtig, diesen Psychologiebegriff näher zu erläutern. Wenn von manischer Depression gesprochen wird, wechseln zwei Phasen der Stimmung einander ab. Einerseits ist das die erhabene Stimmung, andererseits eine depressive. Es geht natürlich um den Kontrast im Verhalten. Daraus ergibt sich Hannas Zersplitterung. Einerseits tritt Hanna als lustige, glückliche, aktive, begeisterte junge Frau auf, andererseits wird sie auch als traurige, apathische, passive Frau gesehen. Ein Kontrast zeigt sich nach Faber auch in ihrer Anschauung der Welt. „Hanna hatte einerseits einen Hang zum Kommunistischen“ (1997: S. 53), „und

andererseits zum Mystischen, um nicht zu sagen: zum Hysterischen.“ (1997: S. 53). Hysterie ist ein weiterer Psychologiebegriff, der „eine labile, egoistische, pomphafte“ (Hartl, Pavel: Psychologický slovník. Praha 1993, s. 68) Person darstellt. Dieser Begriff wird oft ungenau benutzt, seine Bedeutung ist meistens nicht ernst gemeint.

Hannas Zersplitterung ist jedoch offensichtlich. Einerseits ist sie Kommunistin, und andererseits glaubt sie dem Mystischen. Faber sagt, dass die Götter zu ihr gehören. Sie selbst zweifelt daran: „Wieso kommst du darauf, dass ich religiös bin?“ (1997: S. 166). Die Götter stehen in der Tat im Mittelpunkt ihrer Arbeit und ihres Studiums. Sie haben auch eine zentrale Bedeutung für ihr eigenes, persönliches, inneres Leben, was sie sich, nach ihr oben zitierten Frage, nicht völlig bewusst ist. Hanna, wie jeder Mensch, ist im Leben unsicher und sucht eine Sicherheit. Sie sucht die Sicherheit in einer Ideologie, im Kommunismus, wo es um eine materielle Sicherheit geht. Daneben sucht sie wahrscheinlich noch eine Sicherheit für ihr geistliches Leben, die Sicherheit des Mystischen. Das bestätigt Fabers Ausspruch: „Ich bin nun einmal der Typ, der mit beiden Füßen auf der Erde steht.“ (1997: S. 53). Walters Aussage zeigt, dass Hanna nicht rational und praktisch genug ist, dass sie nach Faber nicht „mit beiden Füßen auf der Erde steht“ (1997: S. 53). In seinen Augen ist sie eine „Kunstfee“ (1997: S. 53), was über eine empfindliche, labile, zerbrechliche, vielleicht auch suchende Frau aussagt.

Das bisher Geschriebene betrifft aber nur einen Teil ihres Charakters, weil der nächste Ausspruch etwas Weiteres bestätigt. Diese Aussage schildert Hanna als selbständige, unabhängige, sich auf sich selbst verlassende Frau, im Unterschied zu Walter Faber, die weiß, was sie im Leben will: „Ich arbeitete noch an meiner Dissertation (Walter Faber), wie gesagt, und wohnte bei meinen Eltern, was Hanna durchaus nicht begriff. Wir trafen uns immer in ihrer Bude.“ (1997: S. 53).

4.2.2. Hanna als enttäuschte Frau

Die Schwangerschaft bedeutet für Hanna ein wesentliches Moment der Veränderung in ihrer Liebesbeziehung und ihrem Verhältnis zu Walter: Hanna durchlebt eine Phase der Desillusionierung, der Enttäuschung. Ihre Nachricht erweckt nicht in Faber die von Hanna erwartete Begeisterung und Freude. Seine Reaktion in Form der Frage „Bist du sicher?“ (1997: S. 54) verletzt Hannas Fraulichkeit und bedeutet für sie zugleich eine Enttäuschung. In dieser Situation offenbart sich Hannas Verslossenheit. Sie bleibt für Walter unnahbar. Sie reagiert auf Fabers Frage nicht emotional oder spontan, sie bleibt berührt, gefasst, reserviert, und teilt nur die Fakten mit. Hanna diskutiert nicht und löst ihre Konflikte in ihrem Innen selbst. Dieser Charakterzug wird in der Psychologie *Introversion* genannt. Kann Hanna mit einer solcher Reaktion einen Distanzanspruch demonstrieren? Ist es Faber, der sie dazu mit seinem sachlichen und rationalen Aussagesatz „Wenn du dein Kind haben willst, dann müssen wir natürlich heiraten.“ (1997: S. 55) zwingt? Oder ist es nur eine Reaktion infolge der tiefen Verletzung einer Frau, die Faber später in ihrem Leben einen „Vorwurf“ macht, weil er „von Müssen gesprochen habe“? (1997: S. 55). Fabers Heiratsantrag, „Willst du heiraten, ja oder nein?“ (1997: S. 55) wird bestimmend für Hannas weiteres Verhalten. Hanna tritt als Figur des Stolzes auf und „schüttelte den Kopf“ (1997: S. 55). In bezug auf das Wort „Müssen“ (1997: S. 55) könnte man von einem Freiheitsanspruch sprechen. Hanna will weder sich selbst, noch Faber nicht zu einer Ehe zwingen. Zu ihren unverzichtbaren Persönlichkeitsrechten gehören die freie Wahl und die freie Entscheidung.

Man kann nur fragen: Weiß Hanna wirklich, was sie will? Macht sie ihre weiteren Lebensschritte nur aus Verzweiflung oder aus Starrsinnigkeit? Hanna trennt sich von Faber. „Es war Hanna, die plötzlich Schluss machen wollte.“ (1997: S. 55). Hanna wird vor allem als Frau verletzt, weil Faber nicht das Kind in sein Leben einnehmen will. Seine weiteren Worte entscheiden wahrscheinlich ihr weiteres Tun: „Ich (Faber) hatte gesagt: Dein Kind, statt zu sagen: Unser Kind.“ (1997: S. 55). Dieses Moment kann auch den Anfang ihrer tieferen

Enttäuschung über die Männer bedeuten, die für ihr ganzes weiteres Leben typisch ist.

Hanna brüskiert Walter noch einmal mit ihrem Nein, als er ihr das Staatsbürgerrecht durch die Heirat anbietet. Die Position einer Halbjüdin bedeutet für sie eine Gefahr, weil sich der zweite Weltkrieg ankündigt. In bezug auf diese Situation repräsentiert Hanna mit ihrem Verhalten entweder das Prinzip der Loyalität und der Ehre, oder aber sie handelt aus purem Leichtsinne. Sie wird durch den Romanerzähler als eine gewissenhafte Frau geschildert, die die richtigen Werte des Lebens kennt, die sie zielstrebig und kompromisslos zu verwirklichen sucht. Aber kann Hannas – letztlich unvernünftiges, irrationales - Verhalten nicht auch ganz anders erläutert werden? Hanna ist, wie gezeigt, in ihrem Verhalten ambivalent, ihre Reaktionen können auf die eine oder andere Weise erklärt werden. Damit unterscheidet sie sich fundamental von Faber, der nur ein einziges, festgelegtes Reaktionsmuster hat, das er nicht in Frage stellt. Hanna hingegen sieht sich in den kritischen Lebensstationen immer vor der Lösung von Lebensfragen. Hanna anerkennt wahrscheinlich noch etwas Anderes außer der Vernunft. Die Vernunft stellt für sie, im Unterschied zu Walter Faber, nicht die einzige Entscheidungsinstanz des Lebens dar. Möglicherweise bildet diese Ahnung oder sogar Überzeugung die Grundlage für ihre Entscheidung, sich von Walter zu trennen und ohne überflüssige Worte Schluss zu machen. Ihre Schlussscheidung bedeutet in keinem Fall eine suchende Sicherheit. Ganz im Gegenteil: Hanna verzichtet durch ihr Nein auf die einzige Möglichkeit, in Sicherheit zu leben. Hierin liegt die Irrationalität ihres Handelns. In Hannas unbegreiflicher Lebensentscheidung verbinden sich auf widersprüchliche Weise ihre Missachtung der ihr angebotenen materiellen und politischen Sicherheit mit dem Willen, die eigenen Werte zu realisieren, die Bemühung, autonom zu leben, und zugleich der Mut, die Rolle der Mutter allein zu meistern.

Eine weitere Etappe Hannas Leben stellt die Ehe mit Joachim dar. Ihre Absicht, diese Ehe zu schließen, bleibt für den Leser unbekannt. Faber nimmt diese Realität unverständlich auf: „Es ist mir heute noch ein Rätsel, wieso Hanna und Joachim...“ (1997: S. 64). Will Hanna vielleicht, dass ihr Kind einen Vater

hat? Zu diesem Thema schreibt Rhonda L. Blair: „In Hannas Beziehung zu Joachim lässt sich sowohl der ausschließlich mütterliche Eros als auch der unbewusste „Wille zur Macht“ ausmachen.“ (Frischs Homo faber. 1983, S. 157).

In bezug auf Hannas Mutterrolle tauchen viele Fragen auf. Warum sagt Hanna Walter nichts von der bevorstehenden Geburt? „Und wieso haben sie (Hanna und Joachim) mich, Vater des Kindes, nie wissen lassen, dass dieses Kind zur Welt gekommen ist.“ (1997: S. 64). Hanna bleibt völlig in der Mutterrolle verhaftet. Bis zum letzten Augenblick verrät sie Walters Vaterschaft nicht. Sie betont ihre Mutterschaft als ein Privileg. Sie will das Kind nur für sich selbst haben, was auch die folgende Aussage bestätigt: „Hanna wollte nur Kinder, wenn nachher der Vater verschwindet.“ (1997: S. 232). Stehen hinter ihrem Tun Motive und Fragen wie die folgenden: Ist Hanna fähig, die Verantwortung ihrer Situation mit allen Folgen zu übernehmen? Bleibt Hanna ohne Walter einsam? Könnte diese Einsamkeit zu der nicht befriedigenden Ehe mit Joachim führen? Ist Hannas Gefühl zu ihrer Tochter Mutterliebe oder Selbstsucht? Hanna bleibt verletzt und infolge der Unfähigkeit, wirkliche Partnerbeziehungen zu bilden, bleibt Hanna in ihrem Innenleben isoliert. Unserer Meinung nach ist es gerade ihre Tochter, die ihr die verlorenen Möglichkeiten wiedergeben und die tiefe Verletzung heilen soll.

Faber bezeichnet ihre unglücklichen Verhältnisse folgendermaßen: „Ihre Mama (Hanna) hat Pech gehabt mit den Männern“ (1997: S. 130), „vielleicht weil zu intellektuell“ (1997: S. 130). Es werden Hannas Ideale aus der Jugendzeit verletzt, und sie muss sich mit dieser Realität zufriedengeben. In dem Sinne der Genesung ihrer Verletzung und ihrer Enttäuschung gelingt es ihr nicht. Darauf macht ihre letzte Ehe aufmerksam. Den letzten Ehemann heiratet sie nur dank ihrer alten Vorliebe für die Kommunisten. Für diese Ehe entscheidet sich Hanna ohne Ideale und ohne eine Hoffnung. Ihre Partnerbeziehung hängt symbolisch nur mit dem Kommunismus, mit dem Materialismus zusammen. Die Ebene eines Idealismus bleibt in Hannas Fall geschlossen. Der Ausschluss jeglicher Gefühle macht auf Hannas Resignation aufmerksam. In dem Moment ihrer letzten Ehe bevorzugt Hanna eindeutig die Rolle der Mutter gegenüber der Rolle der

Ehefrau. „Obschon sie in den folgenden Jahren nicht ohne Männer lebt, opfert sie ihr ganzes Leben für ihr Kind.“ (1997: S. 233). „Sie flieht mit ihrem Kind. Sie unterrichtet ihr Kind. Nichts ist Hanna zuviel, wenn es um ihr Kind geht.“ (1997: S. 233). Hanna wird von ihrem Kind abhängig. Die Heimkehr von ihrer erwachsenen Tochter erwartet sie ungeduldig. Hanna ist grenzenlos schockiert, als sie erfährt, dass Sabeth im Krankenhaus liegt. Die wichtigste Rolle ihres Lebens stürzt zusammen. Die einzige und verständliche Frage für Hanna heißt: Wird ihr einziges Kind sterben?

Der Charakterzug der Introversion gilt aktuell für Hanna auch in dieser Situation. Hanna verhält sich wieder wie vor zwanzig Jahren: emotionslos und reserviert. „Dass Hanna nicht einmal weinte, machte alles nur schwerer.“ (1997: S. 169). Hanna schweigt und benutzt keine Vorwürfe oder Anklagen. Natürliche Gefühle wie die Traurigkeit, die Hoffnungslosigkeit und die Machtlosigkeit werden nicht von Hanna geäußert. Hanna wird undurchsichtig. Obwohl Hanna als eine zersplitterte Frau gezeichnet werden kann, gewinnt die Rationalität während des Lebenslaufes an Wichtigkeit. In der Konfrontation mit der Lebensgefahr, in der Elisabeth schwebt, denkt Hanna jedoch nicht rational. Sie glaubt an die Statistik der Sterblichkeit von Otterbissen nicht. Hanna ist in diesem Moment keine Wissenschaftlerin, sie ist Mutter. Keine Statistik kann ihr helfen, ihre Angst zu beseitigen. Sie fragt Faber: „Was hast du gehabt mit dem Kind?“ (1997: S. 146). Diese Frage beinhaltet ihr Innenleben des Augenblickes: die Unsicherheit, die Angst, die Befürchtung, die Hoffnung und zugleich die Hoffnungslosigkeit und vor allem die Natürlichkeit der genannten Gefühle.

Hanna tritt in eine gewisse Schicksalsfolge des Romans ein. Sabeth und Walter hatten ein inzestuöses Verhältnis. Ist Hanna schuldig, als sie Walter die Vaterschaft verheimlichte? Rhonda L. Blair schreibt dazu, dass Hannas „Selbstaufgabe zur Zerstörung ihrer Tochter und ihres eigenen Lebens“ (Frischs Homo faber. 1983, S. 158) führt. Sie schreibt dazu weiter: Hanna „wurde an Sabeth schuldig, indem sie ihr eine Familie mit einem Vater vorenthielt und sie wurde schuldig an sich selbst, indem sie ihre eigene Individualität erstickte und hinter dem Bildnis „Mutter“ verbarg.“ (Frisch Homo faber. 1983, S. 159).

Sowohl Walter Faber mit seiner „einseitigen Existenzkonzeption“ (Meurer – 1988: S. 26), mit „seiner Blindheit“ (Meurer – 1988: S. 26) als auch Hanna mit ihrer grenzenlosen Mutterliebe werden schuldig. Das Schicksal ihrer Tochter nimmt seinen Lauf, und Hanna sieht machtlos zu. Hanna ist sich ihrer Schuld bewusst und appelliert an die Schuld von Faber: „Wir können uns nicht mit unseren Kindern nochmals verheiraten.“ (1997: S. 160). Sie fragt: „Du weißt, dass es dein Kind ist?“ (1997: S. 182). Diese notwendige Information wird sachlich mitgeteilt. Hanna hält sich einen Abstand von der ganzen Situation, der sie vor dem tiefen Schmerz bewahren soll. Die erste natürliche von Hanna gezeigte Reaktion erscheint erst im Moment des Todes ihrer Tochter: „Hanna, die plötzlich mich (Faber) anschreit.“ (1997: S. 184). „Sie schreit und schlägt mich ins Gesicht.“ (1997: S. 184).

Die nächste Etappe in Hannas Leben stellt ein Geheimnis dar. Der Leser erfährt nur einige Stücke ihres Lebensmosaiks. Hannas Pläne weg aus Athen zu fahren symbolisieren ihre Sehnsucht der Flucht. Die Flucht betrifft nicht einen konkreten Ort, sondern stellt sinnbildlich die Flucht vor der seelischen Verletzung und vor der Lebensenttäuschung dar. Auf der realen Ebene verkauft sie ihre Wohnung und verschenkt ihre Bücher, aber was die abstrakte Ebene betrifft, kann sie nicht vor ihrem Schmerz fliehen. Nach diesem Erkennen ist ihre Reise sinnlos. Sie muss sich damit in ihrem Innenleben zufriedengeben. Diese komplizierte Problematik hängt mit der Frage der Desorientation zusammen.

Seit dem Moment von Sabeths Tod schweigt Hanna als literarische Figur. Der Leser erfährt nicht, was sie macht. Es bestätigt Fabers Ausspruch: „Ich weiß nicht einmal, was Hanna seither getan hat, kein Wort davon.“ (1997: S. 185). Hanna resigniert, weil ihr Leben leer bleibt. Sie sagt nur: „Was kann ich machen!“ (1997: S. 221). Hanna bildet einen noch größeren Abstand von dem Leben, das Leben hat für sie keinen Sinn mehr, wenn sie sagt, dass „das Leben weiter geht! – Ja, aber vielleicht ohne uns.“ (1997: S. 183). Hannas Verhalten ist unverständlich, weil sie zuerst die Trauer erleben muss. Faber sagt: „Ich verstehe Hanna überhaupt nicht, ihr Lächeln, wenn ich frage, ihr Blick an mir vorbei, manchmal habe ich Angst, sie wird noch verrückt.“ (1997: S. 185). Hanna selbst

versteht wahrscheinlich die Folge der ganzen Situation nicht völlig, wahrscheinlich versteht sie auch sich selbst nicht. Sie nennt sich Idiotin und findet ihr Leben schlimm. Die Verletzung der jungen Hanna hängt sehr eng mit der Verletzung der heutigen Hanna zusammen, die sich vieler Sachen bewusst werden muss. Sie ist sich auch ihrer Schuld bewusst, was sie einerseits mit dem Vorwurf und andererseits mit der Frage zeigt: „Warum ich (Faber) das gesagt habe? fragt sie jetzt immerzu. Damals: Dein Kind, statt unser Kind?“ (1997: S. 233). „Ob ich ihr verzeihen könne!“ (1997: S. 233). Rhonda L. Blair schreibt dazu treffend: „Erst durch Sabeths Tod und Fabers Todeskrankheit wird Hanna allmählich wissend, und sie bittet Faber unter Tränen um Verzeihung.“ (Frischs *Homo faber*. 1983, S. 159). Könnte Hanna eine wirkliche Partnerbeziehung erleben, als sie damals anders reagierte? Damals war Hanna aber nicht imstande, ihren durch Wörter verursachten Schmerz zu überwinden. Der Leser weiß erst am Ende des Romans dank Fabers Meinung „nur mit Hanna ist es nie absurd gewesen“ (1997: S. 114), dass diese zwei Menschen ihre Chance verpasst haben. Kann man bei Hanna über eine Reue des zerstörten Lebens nachdenken? Eindeutig sieht Hanna das ganze Leben pessimistisch, obwohl Rhonda L. Blair in ihrer Deutung des Werkes behauptet: „Sie musste einen ungeheueren Preis zahlen, aber sie ist auf dem Weg zur wahren Selbsterkenntnis.“ (Frischs *Homo faber*. 1983, S. 159).

4.2.3. Hanna als emanzipierte Frau

Hanna wird schon in ihrer Jugendzeit von den Eltern unabhängig und lebt „in ihrer Bude“ (1997: S. 53) selbständig. In dem Alter von fünfzig Jahren wird sie als Dame bezeichnet. Dieser Ausdruck weist auf eine geachtete Frau hin. Ihren Lebensstil symbolisieren die moderne Möbel und Kleidung, das Leben ohne Mann, ohne Fernseher und ohne eigenes Auto.

Der Romantext thematisiert des öfteren Hannas Einstellung zu den Männern. Hanna hat einen Abstand zu den Männern, sie versteht sie nicht, sie vertraut ihnen nicht. Hanna nennt sie „komisch“, „borniert“ und „dumm“

(1997: 161) und spricht von ihnen mit Ironie: „Männer!“ (1997: S. 161), was auf ihre schon erwähnte Verletzung und Enttäuschung aufmerksam macht. Diese Einstellung bestätigt Hannas Einseitigkeit und möglicherweise auch das Verachten und die Verbitterung. Hanna ist sich dieser Einstellung bewusst, sie „macht keine Vorwürfe, „sie lacht bloß über sich selbst, beziehungsweise über ihre Liebe zu Männern.“ (1997: S. 166).

Hanna erwartet Verständnis vom Mann. „Der Mann hört nur sich selbst, laut Hanna, drum kann das Leben einer Frau, die vom Mann verstanden werden will, nicht anders als verpfuscht sein. Der Mann sieht sich als Herr der Welt, die Frau nur als seinen Spiegel. Der Herr ist nicht gezwungen, die Sprache der Unterdrückten zu lernen.“ (1997: S. 161). Diese Meinung demonstriert eindeutig, dass sich Hanna in die Position eines Opfers stellt. Aus diesem Blickwinkel beschuldigt sie die Männer allgemein, die sie für ihr zerstörtes Leben verantwortlich macht. Sie nimmt ihr Leben „nicht anderes als verpfuscht“ (1997: S. 161) wahr. Was die Männerproblematik in bezug auf Hanna betrifft, schreibt Rhonda L. Blair dazu: „Doch muss noch ein weiterer Aspekt von Hannas Charakter erklärt werden. Die Tatsache, dass sie als Mädchen gegen den (männlichen) Gott rebellierte, den Jungen stärker geschaffen hatte als Mädchen.“ (Frischs Homo faber. 1983, S. 158). Diese Situation wird im Roman folgendermaßen beschrieben: „Einmal, als Kind, hat Hanna mit ihrem Bruder gerungen, und sich geschworen, nie einen Mann zu lieben, weil es dem jüngeren Bruder gelungen war, Hanna auf den Rücken zu werfen. Sie war dermaßen empört über den lieben Gott, weil er die Jungens einfach kräftiger gemacht hat.“ (1997: S. 210). Dieser Punkt kann Hannas Beziehung und Nachdenken über Männer erläutern. Kann diese Situation einen Impuls bedeuten, der sich in die Zukunft überträgt und Hanna zugleich negativ beeinflusst? Leidet Hanna an einige Hindernisse in der Form von der Partnerbeziehungen, die sie die völlige Fraulichkeit nicht erleben ermöglichen? Rhonda L. Blair schreibt dazu: „Sie (Hanna) hat die Schöpfung als Partner nicht angenommen, weil die Schöpfung aus dem Männlichen und dem Weiblichen besteht und sie das Männliche ausschloß.“ (Frischs Homo faber. 1983, S. 158).

Hanna verachtet der Technik, die sie als männliche Angelegenheit versteht. Symbolisch begreift sie die Technik und den Mann quasi als Synonyma. Diese Weltsicht bildet sie aufgrund der Erfahrung mit Faber, der mit seinem „männlichen Prinzip“, mit „seiner rationalen Lebenskonzeption“ (Meurer –1988: S. 18), mit seiner „Techniker-Existenz“ (Meurer – 1988: S. 27) diese Einstellung festigt. Zu diesem Thema schreibt Meurer: „Frauen haben in Homo faber eine grundsätzlich andere Einstellung zur Technik als der Mann.“ (1988: S. 18). Hanna nimmt die Technik negativ wahr: „Technik als Kniff, die Welt als Widerstand aus der Welt zu schaffen, beispielsweise durch Tempo zu verdünnen, damit wir sie nicht erleben müssen. Die Weltlosigkeit des Technikers.“ (1997: S. 195).

In ihren Meinungen vertritt Hanna die Emanzipation, die Gleichberechtigung zwischen beiden Geschlechtern. Die Emanzipation in bezug auf die Wissenschaft zeigt die folgende Aussage Fabers: „Ihre Wohnung: wie bei einem Gelehrten, (auch das habe ich offenbar gesagt, später hat Hanna, in irgendeinem Gespräch über Männer, meinen damaligen Ausspruch von der Gelehrten-Wohnung zitiert als Beweis dafür, dass auch ich die Wissenschaft für ein männliches Monopol halte, überhaupt den Geist).“ (1997: S. 153).

Hanna ist eine selbständige und emanzipierte Frau, die Erfolg in ihrer Arbeit hat und nach ihren eigenen Kriterien lebt. Die Situation mit Sabeth bringt in ihr Leben ein Moment der Verwirrung. Hanna erniedrigt ihren persönlichen Wert, ihre Position der Frau und ihre Selbstwahrnehmung. Die Selbstvorwürfe demonstrieren den Verlust der objektiven Selbstbewertung. Weiter hängt ihre komplizierte Situation einerseits mit der Selbstentfremdung andererseits mit der Weltentfremdung zusammen. Das Ergebnis dieses Zustandes ist die von ihr so empfundene erbärmliche Position der Frauen allgemein.

Ihren Verlust der Fähigkeit, objektiv nachzudenken, bestätigt Faber mit seiner Aussage: „Ich fand sie komisch, eine Frau von fünfzig Jahren, die wie ein Backfisch philosophiert, eine Frau, die noch so tadellos aussieht wie Hanna, geradezu attraktiv, dazu eine Persönlichkeit, das war mir klar, eine Dame von ihrem Ansehen, wie man Hanna beispielsweise im Hospital behandelt hatte, eine

Ausländerin, die erst seit drei Jahren in Athen wohnt, geradezu wie eine Professorin, eine Nobelpreisträgerin!“ (1997: S. 161-162). Es sind zwei Kontrastwahrnehmungen derselben Realität. Diese Realität wird einerseits von Hanna in ihrem Innenerleben, in den Gefühlen und in den Emotionen geschildert, andererseits in Fabers objektiven Außensicht. Der Leser nimmt die Situation in dem Subjekt-Objekt- und in dem Innen-Außen-Gegensatz wahr, woraus eine Ganzheit entsteht. Eindeutig wird Hannas Wahrnehmung durch ihren Schmerz und durch ihre Verwirrung gebildet. Das Wesen Hannas Persönlichkeit bleibt und ihre Positiva sind infolge der Emotionenwelt nicht verschwunden. Hanna wird wie eine Persönlichkeit geschildert, sie lebt, wie sie „es sich einmal in den Kopf gesetzt hat“ (1997: S. 165). Die Ausdauer der Gedanken bringt ihr das Ziel. Faber denkt über sie nach: „Es steht ihr eine Arbeit zu haben.“ (1997: S. 165).

Hanna tritt in dem Werk in zwei Altersstufen auf. In der ersten Phase ist sie dreißig, in der zweiten ist sie fünfzig Jahre alt. Zwischen diesen zwei Punkten liegt der Lebensprozess, der Prozess der intellektuellen und geistlichen Entwicklung, der Prozess der Erfahrungen und der Prozess der fraulichen Reife. In dem Text ist indirekt ein schweres Leben einer Frau ausgedrückt, die ihren eigenen Lebensweg sucht. Es ist das Leben einer starken Frau, die Vieles schafft und zugleich das Leben einer gewöhnlichen Frau, die die Liebe und das Glück erwartet. Das Leben von Hanna stellen vor allem die komplizierten Schwierigkeiten dar, die erst nach dem Überwinden zu der Frauenreife führen.

4.3. Psychologische Analyse von Sabeth

Elisabeth Piper wird von Faber als Sabeth genannt. Sie tritt in dem Roman unter diesem Namen auf. Ihre Charakteristik wird mittels Walter Fabers Eindrücke, Beschreibungen und ihrer Reaktionen dargestellt.

4. 3.1. Sabeth als junges, begeistertes Mädchen

Sabeths Aussehen wird während der Handlung ausführlicher geschildert. Diese Frauenfigur, was ihr Äußeres betrifft, ist für den Leser leicht vorzustellen. Sabeth ist zwanzig Jahre alt, hat blondes Haar und wassergraue Augen. Ihre Figur ist hoch und sportlich. Ihre Gesamtcharakteristik wird durch die Erwähnung von Besonderheiten ihrer Kleidung und anderen Einzelheiten abgerundet, die zugleich auf der Symbolebene auf einige Persönlichkeitszüge dieser Romanfigur aufmerksam machen. Die Informationen über ihre Art der Kleidung können in die abstrakte Ebene übertragen werden. Die Kleidung und das gesamte Aussehen verraten etwas über ihren Lebensstil und über ihr Innenleben. Man kann auch spekulieren, zu welchem Teil der Gesellschaft sich dieses Mädchen zuordnet. In bezug auf die Kleidung trägt Sabeth eine schwarze Cowboy-Hose, einen schwarzen Pullover mit Rollkragen, eine Halskette und Espadrilles. Zu ihren Gewohnheiten gehören der grüne Kamm in ihrer Hosentasche, das Rauchen und das Buch unter ihrem Arm. Faber nennt ihr Aussehen „existentialistisch“ (1997: S. 80). Diese Grundinformationen weisen auf eine selbständige und freidenkende junge Frau hin. Das von Faber erwähnte Wort „existentialistisch“ (1997: S. 80) weist natürlich auf die existentialistische Philosophie hin. Diese Philosophie befasst sich mit der Existenz des Individuums, was auch im einen weiten Sinn mit Frischs Thematik zusammenhängt. Wenn es aus einem anderen Blickwinkel gesehen wird, will Sabeth als Einzelperson der Gesellschaft ihre Bedürfnisse der menschlichen Existenz befriedigen, was sie auch durch ihre Kleidung ausdrückt. Die Grundbedürfnisse sind die Suche nach eigener Identität und nach einer eigenen Stelle im Leben. Es handelt sich um die Hauptthemen ihrer Jugendzeit. Die Grundrolle ist für Sabeth die Frauenrolle, die sie aber mit ihrer Kleidung eindeutig verneint. Sabeths Cowboy-Hose symbolisiert die Absicht, gegen die Frauenrolle zu protestieren oder sich mit dieser Rolle noch nicht zu identifizieren. Sabeth steht am Anfang der Reife und will wie jede neue Generation etwas Neues bringen. Sabeth ist sich ihrer

weiblichen Rolle noch nicht völlig bewusst, sie negiert sie, um sie später entdecken zu können.

Sabeth stellt die Studentin dar. Ein halbes Jahr, das sie in Yale verbracht hat, fördert ihre Kunstinteressen, die dank Sabeths Mutter erweckt wurden. Den Aufenthalt und das Studium an der Universität setzen Klugheit, Intelligenz und ein gewisses Maß an Kenntnissen voraus. Sabeths Verhalten, ihre Reaktionen und ihre Fragen bestätigen diese Voraussetzungen. Sabeth präsentiert nicht nur ihre Kunstkenntnisse während der Kommunikation, sondern sie präsentiert offen auch die endlose Begeisterung und die Überraschung über die Kunst. „Ihr Kunstbedürfnis“ (1997: S. 123) steht im Vordergrund während der Reise nach Rom. Sabeths Interessen sind aber nicht nur auf die Kunst gerichtet sondern erstrecken sich auf alle Wissensgebiete. Nach Faber versteht sie schnell auch bestimmte Probleme auf dem Gebiet der Technik, was der folgende Ausspruch bestätigt: „Sie (Sabeth) war alles andere als dumm. Nicht viele Leute, denen ich den sogenannten Maxwell'schen Dämon erläuterte, begreifen so flink.“ (1997: S. 85). Sabeth zeigt ihre breiteren Interessen für alles, was sich im Leben befindet, auch für die von Faber studierte Kybernetik. Der Umfang ihren Wissensdurst weist auf eine *erstaunliche Flexibilität und auf Aufgeschlossenheit für das Neue* hin. Sabeth ist nicht nur auf ihren Studieninhalt beschränkt. Die Lebenseinstellung, möglichs viel im Leben zu erfahren, mehrere Gebiete des menschlichen Tuns zu erkennen, bestätigt ihre Vielseitigkeit und ihre Wißbegierigkeit. Über die Technikinteresse sagt auch dieser nächste Satz etwas Charakteristisches aus: „Später auf Deck äußerte Sabeth den Wunsch, einmal den Maschinenraum zu besichtigen.“ (1997: S. 89).

Sabeths Vielseitigkeit hängt mit dem Charakterzug des Bedarfs an Lebensaktivität zusammen, die in ihrem Fall auf allen Ebenen deutlich wird. Es bezieht sich sowohl auf die intellektuelle, die geistliche als auch auf die körperliche Ebene, wo sich, symbolisch gesagt, Sabeth bewegt. Diese positive Einstellung zum Leben belegt das folgende Werkzitat: „Sabeth spielte Pingpong oder las.“ (1997: S. 87). Das gelesene Buch von Tolstoi stellt sinnbildlich Sabeths Nachdenken und Lebensposition dar. Die von Tolstoi präsentierten Gedanken

werden von Sabeth nicht passiv ohne ihr eigenes Nachdenken übernommen. Der gelesene Tolstoi bedeutet für sie eine Quelle der Erfahrungen, des Wissens und des Lebens, das sie zuerst selbst in ihrer Zukunft erleben muss. Den gelesenen Tolstoi nimmt sie nicht als die letzte Instanz und Lebenswahrheit, sondern als die zum Leben gehörende Theorie. Dieselbe Rolle ordnet sie auch Faber zu. Sabeth drückt ihre Einstellung zu Fabers Erfahrungen mit ihrem Ausrufesatz aus: „Jetzt reden Sie (Faber) wieder wie Tolstoi!“ (1997: S. 95). Das Nichtzuhören des Älteren symbolisiert im Roman einerseits das Vorhandensein zweier durch den Altersunterschied bedingter Welten, andererseits die Erfahrung, dass bestimmte Grenzen nicht überschritten oder übergangen werden können. Durch dieses Symbol wird der Abgrund deutlich, der zwischen Sabeth und Faber besteht. Auf der einen Seite stehen die Lebensvorstellungen und die Lebensideale der jungen Sabeth, auf der anderen die Lebenserfahrungen und die Lebenseintönigkeit Fabers. Sabeths junge Innenwelt demonstrieren die folgenden Sätze: „Sabeth fand mich (Faber) komisch.“ (1997: S. 86). „Es langweilte sie alles, was ich (Faber) sagte.“ (1997: S. 83). „Sie lachte mir ins Gesicht.“ (1997: S. 104). „Sie fand mich zynisch.“ (1997: S. 105). Dennoch hat Faber in Sabeth eine vertrauensvolle Zuhörer:in: „Sabeth hörte zu, wenn ich von meinen Erfahrungen redete, jedoch wie man einem Alten zuhört: ohne zu unterbrechen, höflich, ohne zu glauben, ohne sich zu ereifern.“ (1997: S. 125). Faber ist sich sowohl ihrer Jugend als auch ihrer Unerfahrenheit bewusst: „Ihre Ansichten! Ein Mensch, der den Louvre nicht kennt, weil er sich nichts draus macht, das gibt es einfach nicht.“ (1997: S. 87). Dieser Satz weist auf Sabeths schwarz-weiß Sichtweise hin, eine Perspektive, die nicht die gesamte Breite des Lebens ausschöpft. Es existiert für Sabeth nur ihre eigene Lebensperspektive, deren Inhalt sich auf ihre Vorstellungen bezieht. Sabeth kann aber ihre Lebensansichten verteidigen, und „ihren Widerspruch zeigen“ (1997: S. 91), wenn ihre Lebensideale bedroht sind. Faber sagt dazu: „Es interessierte sie keinen Deut, dass alles schon dagewesen ist und was unsereiner daraus gelernt hat.“ (1997: S. 125). Sabeths Wahrnehmungsperspektive wird mit der Naivität, mit der Einfachheit der Weltsicht und mit Unbefangenheit verbunden.

Nach Fabers Aussprüchen wird Sabeth als freundlich und sorgsam bezeichnet. Der nächste Satz weist auf ihre Fraulichkeit und wirkliche Teilnahme an Walters Leben hin: „Sie meinte, ich fühle mich einsam, und wollte nett sein, gab’s nicht auf, bis sie mich zum Plaudern brachte - ...“ (1997: S. 84). Der Satz verrät Sabeths heimliches Interesse für einen unbekanntem Menschen und weist auf etwas Unbewusstes, was noch für beide Romanfiguren verborgen ist. Sabeth unterwirft sich mit ihrer Beteiligung einerseits den Regeln des Takts, andererseits hält sie den Abstand der Nichtaufdringlichkeit. Sabeths Freundlichkeit und Menschenliebe werden mehrmals in dem Romantext ausgedrückt: „Sabeth setzt sich an unsern Tisch. Ringsum gibt es leere Tische genug.“ (1997: S. 87). In bezug auf die Charakterzüge hat diese Frauenfigur keine Probleme, menschliche Kontakte zu schließen und die Kommunikation zu führen. In der Psychologie gibt es für diese Verhaltensweise einen Begriff: die Extroversion, die die Handlungsweise außenorientierter Menschen bezeichnet. Die weiteren Sätze bestätigen die bisher beschriebenen Behauptungen von Sabeth: „Sie (Sabeth und Baptist) reden vom Louvre in Paris.“ (1997: S. 87). „Das Mädchen will mich (Faber) unterstützen und bringt das Gespräch, da ich die Skulpturen im Louvre nicht kenne, auf meinen Roboter, ...“ (1997: S. 88).

Nach Faber ist Sabeth überwiegend zukunftsorientiert: „Überhaupt zählte für sie nur die Zukunft, ein bißchen auch die Gegenwart, aber auf Erfahrung ließ sie sich überhaupt nicht ein, wie alle Jungen.“ (1997: S. 125). Der Hauptpunkt in bezug auf die Zukunft ist Sabeths Freude darauf. Diese Frauenfigur wird mit weiteren Eigenschaften charakterisiert: mit Freude, Optimismus und Hoffnung. Faber behauptet, dass „sie wenig brauchte, um zu singen“ (1997: S. 126), er spricht weiter von „ihrer Freude am Salat“ (1997: S. 129). Einerseits ist Sabeth zukunftsorientiert, andererseits weiß sie nicht, was sie erwartet. „Ich (Faber) achtete darauf, was sich Sabeth eigentlich von der Zukunft versprach, und stellte fest: sie weiß es selbst nicht, aber sie freut sich einfach.“ (1997: S. 126). Was Sabeths Zukunftsberuf betrifft, schreibt Meurer in seiner Interpretation dazu: „Für Sabeth, die noch nicht weiß, welchen Beruf sie wählen soll, sind mitmenschliche Beziehungen der Hauptberuf.“ (1988: S. 18). Trotz die vielen

Interessen stehen die Berufskarriere und die hohen Lebensansprüche für Sabeth nicht im Vordergrund. Berufe wie die Kinderärztin, die Kunstgewerblerin oder die Stewardess stehen für Sabeth nur zur Diskussion, sie bedeuten für sie keine wirkliche Option. Das feste Ziel wird noch nicht ausgewählt. In diesem Punkt wird an die Unklarheit appelliert. Sabeths Zukunftspläne hängen mit Vergnügen und mit freiem Leben zusammen, weniger mit einer unverantwortlichen Lebenseinstellung. Auf ihre gewisse Verantwortungslosigkeit machen Sabeths Männerbeziehungen aufmerksam. Sabeth nimmt sich subjektiv als Frau mit tiefer Menschenkenntnis wahr. Von dieser Art der Kenntnis spricht Faber mit dem Unterton der Ironie: „Sabeth mit ihrer Menschenkenntnis“ (1997: S. 117), womit er ihren Leichtsinns und zugleich ihre Unbekümmertheit begründet. Sabeth hat keinen Grund, einen Zweifel oder einen Verdacht gegen die anderen Menschen zu haben. Der Hauptzug ihres Charakters ist neben der Freundlichkeit das Vertrauen.

Die Frauenfigur von Sabeth verbindet die zwei Wirklichkeiten von dem Idealen, Geträumten, Zukunftsgeplanten und von dem Realen. Die Aktivität wird auch auf dieser Ebene demonstriert. Es betrifft die Reise nach Rom „mit Autostop“ (1997: S. 94). Die weiteren Pläne, Indien und China zu besuchen, weisen auf den Mut und auf ihren Bedarf an Abenteuer im Leben hin. Die Reisen symbolisieren einerseits die Sehnsucht nach der Freiheit, andererseits nach Entdeckung von Neuem. Diese Entdeckung hat wieder sowohl eine konkrete als auch eine abstrakte Ebene. Die konkreten Reisen schließen die schon einmal erwähnten und abenteuerlichen Länder ein. Das Abstrakte bezieht sich wieder auf Sabeths Innenleben und auf das Abenteuer der Suche nach eigener Identität. Das Abstrakte spielt sich im Unbewussten ab.

Die Reise nach Rom wird von Sabeth verwirklicht: „Sie hatte sogar ein genaues Programm.“ (1997: S. 116). Das Ziel wird festgelegt und mit der Mühe erfüllt. In bezug auf diese Situation präsentiert Sabeth Ausdauer, Zielstrebigkeit und Mut. Im Hintergrund dieser Reise steht ihre Mutter mit den Sorgen, Sorgen, die Sabeth nicht ernst nimmt. Sabeth bagatellisiert die Worte ihrer Mutter mit ihrem typischen grenzenlosen Optimismus, mit der Freude der Unerfahrenheit:

„Mama macht sich immer Sorgen. Ich habe ihr versprechen müssen, dass ich nicht mit jedermann fahre – aber das ist ja klar, ich bin ja nicht blöd.“ (1997: S. 116). Die Unbekümmertheit der Jugendzeit und der Wunsch nach einem sorgenfreien Leben bestärken Sabeth in ihrem Leichtsinn. Es ist aber die Haupteinstellung für die weitere Handlung, die die Sabeth-Walter Beziehung überhaupt erst ermöglicht.

4. 3.2. Sabeth als Frau

Sabeth wird von Faber als „Mädchen“ oder sogar als „Kind“ bezeichnet. Er spricht von ihrem mädchenhaften Schamgefühl mit den folgenden Worten: „Ihre kleinen Ohren, die erröteten, als der Steward einen Spaß machte.“ (1997: S. 80). Sabeth widerspricht mit ihrer Reaktion: „Sie beobachten mich die ganze Zeit, Mister Faber, ich mag das nicht!“ (1997: S. 98). Auf einer anderen Textstelle äußert sich Faber einfach: „Sie war wirklich ein Kind.“ (1997: S. 115). „Sie stampfte wie ein Kind.“ (1997: S. 135). Mit dem Verhalten präsentiert Sabeth ihr mädchenhaftes, manchmal auch kindisches Wesen. Die Eigenschaften wie die Naivität, die sorglose Freundlichkeit und der Leichtsinn entsprechen einem Teil ihrer noch nicht gereiften Natur. Sabeth bewegt sich an der Grenze des Kindes und der Frau zugleich, was Faber mit folgendem Satz behauptet: Sabeth ist „ein Kind, das ich (Faber) als Frau behandelte, oder eine Frau, die ich als Kind behandelte...“ (1997: S. 131). Einerseits protestiert Sabeth durch ihre Kleidung gegen die Frauenrolle, andererseits bestreitet sie auch die Mädchenrolle. Die erwähnte Grenze zwischen dem Kind und der Frau ist undurchsichtig und deshalb wird Sabeth auch umgekehrt beschrieben: „Sabeth war schon eine richtige Frau, (...), kein Kind.“ (1997: S. 93). Sabeth steht am Anfang der Suche dieser Rolle. Der Hauptbedarf liegt für Sabeth in der ebenbürtigen Einstellung von Faber. „Ihre stete Sorge, ich (Faber) nehme sie nicht ernst.“ (1997: S. 125).

Rhonda L. Blair schreibt treffend, dass das Zentralthema in der „Schöpfung aus dem Männlichen und dem Weiblichen besteht“ (Frischs *Homo faber*. 1983, S. 158). Das Entdecken und das Begreifen der Männerrolle ermöglicht Sabeth

zugleich, die eigene Frauenrolle besser zu verstehen, und umgekehrt. Auf dem Gebiet der Männerproblematik gewinnt Sabeth ihre Erfahrungen. Über Sabeths Unschuld sagt Faber: „Ihre Männer-Grimassen waren unverschämt, fand ich, aber Sabeth bemerkte überhaupt nichts von alledem.“ (1997: S. 99).

Was für einen Wert stellen für Sabeth die Beziehungen mit den Männern dar? Diese Frage wird in bezug auf ihr Verhältnis mit Walter Faber gestellt. Möchte sie nur einige Erfahrungen gewinnen? Oder fühlt sie sich zu jung, ein festes Verhältnis zu schließen? Ist Sabeth unverantwortlich?

Sabeth stellt einen Frauentypus dar, der aufgrund der Jugend die vielschichtigen Lebensmöglichkeiten ausnutzen will. Aus der Position des sorgenfreien Lebens nimmt sie das vom Schicksal Angebotene an. Diese Einstellung beeinflusst auch Sabeths an Bord erlebte Liebesbeziehung, die keinen dauernden Charakter hat. Was für eine Stellung nimmt sie zu Herrn Faber ein? Er referiert aus seiner Perspektive über Sabeths Gefühle: „Sabeth ihrerseits leidet an dieser Trennung keineswegs.“ (1997: S. 130). Sie teilt ihm leichtsinnig mit, „du bist nicht der erste Mann in meinem Leben“ (1997: S. 138) und berichtet von ihren weiteren Beziehungen. Diese Information gibt Sabeth in englischer Sprache, womit sie einen Abstand zu dem Geschehenen schaffen will: „He’s teaching in Yale.“ (1997: S. 138). „Er will mich heiraten, aber das war ein Irrtum von mir, (...), ich mag ihn gar nicht.“ (1997: S. 139). Sabeths Rede wirkt einerseits spontan und freundlich, andererseits oberflächlich und naiv. In dem Nichtgesagten wird ein ähnliches Problem wie bei Hanna wahrgenommen. Unter dem psychologischen Aspekt dinstanziert sich Sabeth von der wirklichen Männerrolle. Sie kennt ihren Vater nicht, und die Männer allgemein stellen für sie nur die zufälligen Herren ihrer Mutter dar. In Sabeths Ausdrücken verbirgt sich Befangenheit in bezug auf die Rolle ihres Vaters als die eines Vorbildes. In ihrem Inneren kann sie sich von solchem Vorbild als Kind nicht freimachen und diese Befangenheit erschwert es ihr außerordentlich, normale Partnerbeziehungen mit einem Mann zu schließen. Zu dieser Problematik sind die Worte von Rhonda L. Blair besonders aufschlussreich: „So wurde Hanna auch an Sabeth schuldig, indem sie ihr eine Familie mit einem Vater vorenthielt.“ (Frischs Homo faber.

1983, S. 159). Sabeth ist sich aber ihrer unvollkommenen Einstellungen bewusst, was sie in ihrer Frage ausdrückt: „Du findest mich schlimm?“ (1997: S. 139). Hängt diese komplizierte Problematik Sabeths mit ihrem Missverständnis in bezug auf die Altersgenossen zusammen? Sie bezeichnet sie als „Buben“ (1997: S. 123). Infolge dieser Bezeichnung weist sie den niedrigen Wert ihrer Altersgenossen hin und nimmt sie als keine wirklichen Männer. Sabeth macht damit auf ihren Vaterbedarf und zugleich auch auf die Vaterlosigkeit aufmerksam. Sabeths Suche nach der Partnerbeziehung wird von diesem Problem unbewusst beeinflusst. Oder kann dieses Mädchen als eine reife Frau bezeichnet werden, die sich ihrer Reife bewusst ist? Sabeth überschätzt nur infolge der Jugend die eigenen Innengrenzen. Sie bestätigt das verächtlich folgendermaßen: „Das kannst du dir ja nicht vorstellen – man kommt sich wie ihre Mutter (von den Buben) vor, und das ist furchtbar!“ (1997: S. 123). Einerseits sucht Sabeth in Herrn Faber die ihrem Leben fehlende und vermisste Vaterfigur, andererseits wird ihr Verhalten durch Intuition gesteuert. Kann dahinter auch die Suche nach der Sicherheit, dem Schutz, der Stütze gesehen werden? Trotz aller Unsicherheit gelingt es Sabeth, eine Vertrauenbeziehung zu Faber zu schließen. Darauf machen Fabers folgende Aussagen aufmerksam: „Sie gab mir ihren Arm.“ (1997: S. 115). „Sabeth glaubte nicht, dass ich nichts davon verstehe, und hatte einerseits ein maßloses Vertrauen zu mir, bloß weil man dreißig Jahre älter ist, ein kindisches Vertrauen.“ (1997: S. 125).

Sabeth hat keinen expliziten und eindeutigen Beweis, dass Faber ihr Vater ist. Dennoch scheint sie es zu ahnen, denn ihr entschlüpft einmal die Bemerkung: „Du tust wie ein Papa!“ (1997: S. 133). Meurer verweist auf die Bedeutung, die das Unbewusste für das Vater-Tochter-Verhältnis hat. Im Roman wird es in der Symbolik ihres Sturzes gezeigt. Bei Sabeths Unfall spielt Fabers Nacktheit eine entscheidende Rolle: Nicht der Schlangebiss, sondern ihr Sturz, „als sie vor dem nackten Vater-Geliebten zurückweicht. Die Frage, wie Sabeths Verhalten zu erklären ist, wird im Text völlig offen gehalten. Jeder realistische Erklärungsversuch erscheint trivial und unangemessen. Nur auf der Ebene der Symbolik ist eine Deutung möglich. Die Nacktheit im grellen Licht des

griechischen Mittags symbolisiert Sabeths irrationale „Erkenntnis“ der Verfehltheit ihres Verhältnisses zu Faber.“ (1988: S. 36-37).

Faber stellt sich jedoch Frage, ob Sabeth jedem Mann vertrauen werde, was aber im Bereich der ausgesprochenen und nie beantworteten Fragen bleibt. „Was in Avignon gewesen ist, wäre es mit jedem Mann gewesen?“ (1997: S. 124). Symbolisch wird diese Nacht mit dem Mondfinsternis mysteriös geschildert, „wir gingen Arm in Arm hinauf zur Terrasse.“ (1997: 143). Faber sagt weiter: „Jedenfalls war es das Mädchen, das in jener Nacht, nachdem wir bis zum Schlottern draußen gestanden hatten, in mein Zimmer kam.“ (1997: S. 144). Das Zentralthema der Walter-Sabeth- Beziehung bezieht sich auf das inzestuöse Vater-Tochter-Verhältnis. Von diesem Thema wird ausführlicher im Kapitel 4.6.2. geschrieben.

Die nächste Etappe von Sabeths übrigbleibendem Leben wird von diesem Schicksalschritt beeinflusst. Sabeths sich seinem Ende zuneigendes Leben erinnert an die Bestrafung Unschuldiger. Symbolisch tritt im Roman die Schlange auf, die die ganze Handlung mit der ausgeübten Strafe zu Ende führt. „Umspringen des Pulses, gestern schnell, heute langsam, viel zu langsam, dazu ihr gerötetes Gesicht, sehr kleine Pupillen, dazu Atmungsstörungen.“ (1997: S. 176). Sabeth stirbt: „Ihr Tod kurz nach vierzehn Uhr.“ (1997: S. 184). Der Tod wird infolge „einer nicht diagnostizierten Fraktur der Schädelbasis“ (1997: S. 184) verursacht.

In bezug auf Sabeths Tod wird eine Frage gestellt: Wer ist schuldig daran? Wer trägt den größten Teil der Verantwortung für das Geschehene? Infolge der ganzen Handlung wird nicht von einem Zufall gesprochen. Sabeths Tod stellt sinnbildlich die Veränderung von Fabers Weltansicht dar. „Dass in Walter Faber durch den Tod Sabeths eine Erschütterung eintritt, die eine innere Wandlung einleitet, ist ohne weiteres verständlich.“ (Meurer – 1988: S. 28).

4. 4. Psychologische Analyse von Ivy

Ivy stellt eine Nebenfigur dar, die trotz dieser Position eine wichtige Stelle in der Handlung einnimmt. Ivy ist sechsundzwanzig Jahre alt. Was ihr Aussehen betrifft, werden die himmelblauen, wässerigen Augen und die Bubenfigur beschrieben. Für den Leser ist es schwer, sich diese Romanfigur detaillierter vorzustellen. Die einzige unfragliche Behauptung betrifft die Schönheit und die Attraktivität. Sie wird als eine hübsche, attraktive, entzückende und frauliche Frau von Faber wahrgenommen. Ihre Hauptinteressen sind das Aussehen und die Mode, was die folgenden Sätze bestätigen: „Sie kämte sich noch immer. Ivy pinselte ihre Wimpern. Ivy malte ihre Fingernägel.“ (1997: S. 68). Ivy präsentiert mit ihrem Verhalten und mit ihrem Nachdenken viele Schattenseiten des Menschencharakters. Die weitere Aussprache demonstriert ihre Eitelkeit in bezug auf die übertriebenen Ansprüche an die Mode: „Ivy hatte den Studebaker gewollt, vor allem die Farbe. (...) Ivy war Mannequin, sie wählte ihre Kleider nach der Wagenfarbe, (...), die Wagenfarbe nach ihrem Lippenstift oder umgekehrt.“ (1997: S. 34). Es wird darauf hingewiesen, dass die Mode für Ivy den ersten Lebenswert und die erste Lebensposition einnimmt. Die hohen Ansprüche an die Mode sind mit den Situationen der Vorwürfen und des Streitens verbunden. Faber wird von ihr beschuldigt, dass er „ein Egoist, ein Rohling, ein Barbar in bezug auf Geschmack, ein Unmensch in bezug auf die Frau“ sei (1997: S. 35). Ivys überspannte Einstellung zu diesem Gebiet der menschlichen Tatsache sagt über ihrem Charakterzug der Oberflächlichkeit viel aus. Sie verlangt ihre Lebensperspektive auch von Faber, der die Situation mit folgenden Worten beschreibt: Ivy streitet sich, „dass ich (Faber) nicht eine Sekunde lang an ihre Garderobe dachte“ (1997: S. 35), was auf ihren Bedarf an Aufmerksamkeit hinweist. Die weiteren Charakterzüge von Ivy sind die Spontaneität und die Emotionalität. In bezug auf die immer erwähnte Mode stellt sie zum Schluss das Synonym von Ivy selbst. Diese einzige Lebensperspektive ermöglicht Ivy keine breitere Übersicht zu haben, womit auch ihre nicht kluge Argumente und Vorwürfe zusammenhängen. Die auffällige Wiederholung stereotypischer

Vorwürfe (z.B. „Ich (Faber) kannte nur ihren ewigen Vorwurf.“ (1997: S. 35)) weist auf Ivys Dummheit hin. Fragen des folgenden Typs werden wiederholt: „Wie ich's (Faber) übrigens finde, ihr Kleid?“ (1997: S. 67). Mona Knapp bezeichnet diese Frauenfigur als „hirnlose Gliederpuppe“ (Frischs Homo faber. 1983, S. 195). Ihre geistige Armut wird mit dem Satz „sie stand wie eine Kleiderpuppe“ (1997: S. 75) charakterisiert.

Zu dieser Romanfigur gehören die Launenhaftigkeit und der Dickkopf. Für Ivy gilt ihr Willen als die einzige und die letzte Instanz. In bezug auf diese Lebenswahrnehmung wird Manipulation eingesetzt. Ivy benutzt diesen Zug ihrer Persönlichkeit in der Partnerbeziehung: „Dass ich (Faber) grundsätzlich nicht heirate, das hatte ich oft genug gesagt.“ (1997: S. 35). Ivy respektiert die Entscheidung von Faber nicht und übt Zwang aus: „Ivy hatte sogar geweint.“ (1997: S. 35).

Sie wird von Walter „Efeu“ (1997: S. 105) genannt. Dieser Vergleich weist einerseits auf Fabers Einstellung zu dieser Frau hin, andererseits auf Ivys Aufdringlichkeit. Die Pflanze symbolisiert in diesem Fall Ivys lebensbedrohende und vernichtete Züge. Ivy braucht Raum. Der Raum wird durch ihre Natur ausgefüllt, sie erlaubt keine andere Existenz neben sich. Sie droht mit ihrer Präsenz Faber gleichsam zu ersticken. Die Trennung kommt als die einzigmögliche Lösung von dieser Partnerbeziehung in Frage.

Der Leser erfährt nur Grundinformationen über Ivys Leben, man erfährt nichts von Ivys Plänen oder Zukunftsvorstellungen. Sie stellt eine Figur dar, die gegenwartsorientiert auftritt. Faber betont: „Wen Ivy außer mir hatte, abgesehen von ihrem Mann, wußte ich nicht, Vater und Mutter hatte sie nie erwähnt. (...) Sie stammte aus der Bronx.“ (1997: S. 77). Die Vergangenheit und die Zukunft bleiben für den Leser verschlossen. Ivy wird in der Gegenwartsrealität dargestellt. In bezug auf ihre Partnerbeziehungen erfährt der Leser, außer über das Verhältnis mit Faber, nicht viel. Faber behauptet von ihr, dass „Ivy verheiratet“ ist (1997: S. 34), was darauf aufmerksam macht, dass sie immerhin gewisse Formalitäten respektiert. Aus dem nicht Gesagten wird wahrgenommen, dass die Männer für Ivy das Zentralthema bilden. In ihrer Modebesessenheit kaschiert sich

ihre Männerbesessenheit. Mode ist die Maske, hinter der sie ihre Mannstollheit versteckt. Ivy wird als Experte in Sachen Männerwelt dargestellt. Ihre Verführungskünste sind ebenso Teil ihrer Lebenstheorie hin, wie auch das Intrigieren: „Jetzt spielte sie Katz und Maus.“ (1997: S. 71).

Das erwähnte Wort, die Maske, symbolisiert Ivys tiefere Innenprobleme, die durch ihr übertriebenes Interesse für die Mode und durch ihre problematischen Charakterzüge eingesehen werden können. Faber wundert sich also nicht, als „sie sagte, sie ginge zum Psychiater“ (1997: S. 34).

Die von Faber benutzten Worte „ein lieber Kerl“ (1997: S. 77) weisen auf Ivys guten Charakterzüge hin. Es werden darunter die Freundlichkeit, die Lustigkeit, der Sinn für Humor und die Kommunikationsfähigkeit dargestellt. Ivy wird auch ein religiöser Glaube zugeordnet, der in dem folgenden Satz absichtlich zugleich mit ihrem Lebenssinn, mit der Mode erwähnt ist: „Sie (Ivy) ist katholisch, Mannequin, sie duldet Witze über alles, bloß nicht über Papst.“ (1997: S. 73). Die Hauptautorität von Ivy stellt der Papst dar. Soll dieser Satz in bezug auf diese Frauenfigur eine tiefere Bedeutung haben? Soll das ihre guten Charakterseiten demonstrieren und Ivy in einem anderen Blickwinkel zeigen? Hängt mit ihrem Glaube auch die Aberglaube zusammen? „Ivy war komisch, - sie wollte meine Hand lesen.“ (1997: S. 70).

Zusammengefasst stellt Ivy eine hübsche, eitle, sich nur der Mode und ihrem Aussehen widmende und nach ihrem Ego orientierende Frau dar. Sie verkörpert ohne Zweifel eine Fraulichkeit des Aussehens, die man nicht mit einer Fraulichkeit der geistlichen Welt verwechseln darf.

Lüthi schreibt über Ivy und Faber folgendes: „Von seiner Geliebten Ivy und ihrer unberechenbaren Sinnlichkeit läßt er sich (Faber) zwar immer wieder verführen, aber er haßt sie auch gerade deswegen.“ (1981: S. 28).

4. 5. Kontrast zwischen Hanna, Sabeth, Ivy

4. 5.1. Kontrast zwischen Hanna und Sabeth

Hanna und Sabeth stellen die Mutter-Tochter Beziehung dar. Hanna tritt in der Rolle der Mutter auf und Sabeth in der Rolle der von ihrer Mutter erzogenen und in der Kunstliebe beeinflussten Tochter. Was das Aussehen betrifft, treten die beiden Frauen im Kontrast als zwei Pole auf. Hanna ist schwarz – grauhaarig, Sabeth ist blondhaarig, die Mutter ist ihrem Alter entsprechend attraktiv und geschmackvoll angezogen, die Tochter trägt männliche Cowboy-Hose.

Der Grundkontrast liegt jedoch in der Jugend von Sabeth und in der Reife von Hanna. Infolge des Generationsunterschieds kann der Charakterkontrast nicht auf dieselbe Ebene gesetzt werden. Im Roman tritt Hanna auch in der Jugendzeit auf. Aus dieser Perspektive des gleichen Alters könnten diese zwei Frauenfiguren, infolge des chronologischen Unterschieds, schwerlich verglichen werden. Der Kontrast liegt in der unterschiedlich erlebten Zeit. Das Weltgeschehen formiert teilweise Hannas und Sabeths Natur. Die schwierig erlebte Kriegeszeit in der Position einer Halbjüdin und die durch Faber verursachte Verletzung bedingen Hannas pessimistische Lebenseinstellung. Im Unterschied zu Hanna erlebt Sabeth ihre Jugendzeit sorgloser, mit Reiseplänen, was ihren Optimismus begründet und bestärkt. Während Sabeth ihre Pläne verwirklicht, muss Hanna Existenzprobleme bewältigen. Infolge der Existenzsorgen lernt Hanna auch viele Städte wie Paris, London, Athen kennen, was aber nicht, im Unterschied zu Sabeth, mit Vergnügen verbunden ist. Hanna wird als verantwortlich geschildert. Sabeth wird vielmehr der Charakterzug der Unverantwortlichkeit zugeordnet. Infolge der komplizierten Lebenssituation sichert Hanna die Grundbedürfnisse der materiellen Existenz. Sabeth hat in ihrer Jugend freieren Raum, den sie mit ihrem Ich ausfüllt.

Wenn über die Genetik nachgedacht wird, wird die Ähnlichkeit zwischen Hanna und Sabeth gesucht. Die Gesamtzüge sind: die Klugheit, die Rationalität und das Talent, Kunst zu verstehen. Sowohl Hanna als auch Sabeth werden als

selbständige und unabhängige Frauen beschrieben. Diese Züge haben bei jeder Frau einen anderen Charakter. Hanna bevorzugt die Selbständigkeit im Zusammenhang mit der Frauenemanzipation und mit der intellektuellen Arbeit. Für Sabeth bedeutet Unabhängigkeit das Prinzip der Jugendfreiheit, wofür Reisen und Abenteuer Synonyma sind. Der von Hanna auf ihre Tochter ausgeübte Einfluss stellt die Verbindung zwischen diesen zwei Frauen her.

Der Hauptkontrast in dem Temperament liegt einerseits in Hannas Verschlossenheit und andererseits in Sabeths Aufgeschlossenheit. Für das Grundgegenteil sind die folgenden komplementären Eigenschaften typisch: Zersplitterung und Labilität-Stabilität, Pessimismus-Optimismus, Trauer-Freude, Kommunikationslosigkeit-Kommunikationsfähigkeit, Kühle-Emotionalität. Einerseits charakterisieren Hanna ihre Interessen für den Kommunismus und für die Mythenwelt, andererseits charakterisieren Sabeth die Interessen für das Reisen. Die genannten Interessen zeigen auch einerseits die Innen-, andererseits die Außenorientierung.

Angesichts des Generationsunterschieds präsentiert die Figur Hanna die Weisheit, die Emanzipation, die Fraulichkeit, die Erfahrung, aber auch die Enttäuschung. Hanna bewertet ihr Leben aus der Altersperspektive, sie ist vergangenheitsorientiert. Sabeth steht in der umgekehrten Position ihres Lebenswegs. Sabeth verkörpert die Begeisterung, die Unerfahrenheit, die Naivität und den Leichtsin. Sie erwartet ihre Zukunft und ist vor allem zukunftsorientiert. Diese Zeitorientierung der beiden Frauen betrifft die Lebenserlebnisse und die Beziehungen zu den Männern.

Zusammengefasst liegen die Hauptkontraste von Hanna und Sabeth erstens in ihren gesellschaftlichen Rollen, zweitens in dem Altersunterschied und drittens in dem Charakterzug Introversion-Extroversion. Ähnlichkeiten liegen in ihrer Intelligenz und ihrer Kunstliebe. Nach Faber ist Hanna „anders als Sabeth, die ihr in vielem gleicht.“ (1997: S. 168).

4. 5.2. Kontrast zwischen Hanna und Ivy

Das Schicksal von Hanna und Ivy wird durch die Partnerbeziehung mit Walter Faber beeinflusst und verbunden. Hannas Leben wird infolge dieser Liebesbeziehung wesentlich verändert im Unterschied zu Ivys zufälligem Verhältnis. Hanna tritt in bezug auf Faber als seine Altersgenossin auf. Ivy präsentiert zugleich mit Sabeth den Generationsunterschied. Hanna und Ivy stellen die wirklichen Charaktergegentpole dar.

Im Kontrast zu Ivys Aussehen wird Hanna direkt nie als Schönheit geschildert. Trotzdem ahnt der Leser, dass diese Frau attraktiv und hübsch ist. Im Gegensatz wird auf Ivys entzückendes Aussehen aufmerksam gemacht. Diese Tatsache weist jedoch nicht auf den wesentlichen Kontrast hin. Hanna und Ivy präsentieren die wirkliche Fraulichkeit, die im anderen Sinne geäußert ist. Hannas Fraulichkeit bezieht sich auf Reife, Weisheit, Empfindsamkeit und Zartheit. Hannas Fraulichkeit hängt mit dem Innenleben zusammen, das in einen Kontrast zu Ivys Koketterie gestellt wird. Die Kleidung der jungen Hanna wird im Text nie erwähnt. Die ältere und reife Hanna kann jedoch nach Fabers Ausspruch mit Ivy konkurrieren: „Ihre (Hannas) Kleidung hätte sogar vor Ivy bestehen können.“ (1997: S. 154).

Die grundlegenden Unterschiede in charakterlicher Disposition, lebensanschaulicher Orientierung und Gestaltung ihres jeweiligen Lebensstils zwischen den beiden Frauengestalten haben ihre Parallele in den jeweils ausgeübten Berufen. Hanna stellt die Repräsentantin des Intellektuellen dar, sie arbeitet wissenschaftlich im Museum. Ivy stellt mit ihrem Beruf des Mannequins die Repräsentantin der Modewelt dar. Die Arbeit bedeutet sowohl für Hanna als auch für Ivy Lebenspriorität.

Der Grundkontrast liegt im Temperament, ähnlich wie im Fall Hanna-Sabeth, einerseits in Hannas Verslossenheit und andererseits in Ivys Aufgeschlossenheit. Der Unterschied ist jedoch noch tiefer als bei Hanna und Sabeth, weil er sich auch auf den Typ des Nachdenkens und der Interessen bezieht. Während Hanna die rationale, emanzipierte, verschlossene und ruhige

Frau darstellt, bildet Ivy mit ihrer lustigen, oberflächlichen, naiven, und dickköpfigen Natur das vollkommene Gegenteil. Im Gegensatz zu der im Modeleben zufriedenen Ivy tritt Hanna als die das Leben reflektierende Frau auf.

Der Kontrast wird auch in den Einstellungen zu Faber und in Problemlösungstechniken sichtbar. Angesichts der Partnerbeziehung mit Faber lehnt Hanna einerseits seinen Heiratsantrag ab, und Ivy andererseits setzt in derselben Frage ihren Willen durch. Hanna stellt im Unterschied zu Ivy die konfliktscheue und im Streit passive Frau dar, sie handelt moralisch. Ivy ist in ausgeprägter Weise egozentrisch und handelt taktisch: Sie fragt immer nach dem Nutzeffekt einer Entscheidung. Was dieses Thema betrifft, orientiert sich Hanna in Richtung auf wirklichere Selbständigkeit und Unabhängigkeit, die sich in ihrem Freidenken und in ihrer intellektuellen Arbeit spiegeln. Hanna schafft sich einen persönlichen Raum, den sie mit der ganzen Kraft ihrer autonomen Persönlichkeit ausfüllt; auch Ivy hat ihren persönlichen Raum, aber sie braucht Gerüste, an denen sie wie „Efeu“ (1997: S. 105) hochranken kann.

Eine Parallele zwischen Hanna und Ivy liegt in der Absicht beider Frauen, eine Partnerbeziehung zu schließen. Hanna wird von den Männern verletzt und nimmt an der Partnerbeziehung nicht mit Gefühlen teil. Die Ehen bleiben formal. Hanna distanziert sich von ihrem Gefühlsleben und lebt durch ihre Arbeit. Dieselbe Hypothese kann auch für Ivy gelten, aber Ivys Unfähigkeit zu Intimität äußert sich in kurzen, zufälligen Affären und in ihrem taktischen, auf Manipulation bedachter Handlungsweise, wozu sie ihre feminine Schönheit instrumentalisiert.

Zusammengefasst bilden Hanna und Ivy fundamentale Frauengegensätze. Diese zwei Frauentypen werden auf der Ebene des Aussehens und des Innenlebens in bezug auf ihre Berufe und Partnerbeziehungen geschildert. Fabers Ausspruch ergänzt: „Hanna ist eine Frau, aber anders als Ivy und die andern, die ich gekannt habe, nicht zu vergleichen.“ (1997: S. 168).

4.5.3. Kontrast zwischen Sabeth und Ivy

Sabeth und Ivy stellen Frauen ein und derselben Generation dar. Sie werden psychologisch als extrovertierte, außenorientierte Romanfiguren klassifiziert. In diesem Hauptcharakterzug stellen sie die Gleichheit dar. Die Äußerungen von der Offenheit werden jedoch in unterschiedlicher Form präsentiert. Ivys offenes Verhalten weist auf die Intrigen, die oberflächliche Lustigkeit und die Ironie hin, im Unterschied zu dem spontanen, naiven und kindlichen Verhalten von Sabeth. Der Grundkontrast liegt im Nachdenken und in den Lebenseinstellungen, die sich in den Zielen und Aktivitäten spiegeln. Während Ivy mit ihrem Ehemann und Walter manipuliert und ihre Probleme beim Psychiater löst, sucht Sabeth aktiv ihren Platz im Leben durch das Studium und durch das Reisen. Während für Ivy die Mode und die Ehe die Lebensrealisation darstellen, orientiert sich Sabeth an den anderen Lebenswert und setzt andere Lebensprioritäten. In diesem Punkt wird die Gleichheit von Sabeth und Hanna klar.

Ivy und Sabeth werden als unterschiedlich im Hinblick auf Mode und Kleidung geschildert. In diesem Punkt sind sie nicht vergleichbar. Ivy als Mannequin wird als fraulich und anziehend beschrieben, während Sabeth im Gegenteil in ihrem existentialistischen Kleid die Jugendrebellion und zugleich die Mädchenhaftigkeit repräsentiert. Ivy findet ihre Identität in ihrer Orientierung auf Kleidung, Mode, Femininität, Aesthetik. Ganz anders Sabeth: Sie sucht ihre Identität in dem Bemühen um Erkenntnis und Freiheit.

Zusammengefasst stellen Ivy und Sabeth außenorientierte Frauen dar. Die Hauptkontraste zwischen ihnen beziehen sich auf die Lebenseinstellungen.

4.5.4. Die Zusammenfassung

In dem Roman *Homo faber* treten drei Frauentypen auf. Erstens ist das die verschlossene, nachdenkende, emanzipierte Hanna, zweitens die aufgeschlossene, intelligente, begeisterte Sabeth und drittens die aufgeschlossene, launenhafte und

oberflächliche Ivy. Jede von ihnen drückt eine andere Charakterqualität aus. Wenn es mit dem Positivwort bezeichnet wird, repräsentiert Hanna die rationale Arbeit, Sabeth die begeisterte Erwartung und Ivy die frauliche Schönheit. Negativ gesehen, steht Hanna für ein enttäuschtes Leben, Sabeth für naives Vertrauen und Ivy für oberflächliche Eitelkeit. Wenn die Frauenfiguren wie ein Beispiel der Linie dargestellt werden, nehmen Hanna und Ivy die Stelle der gegensätzlichen Pole ein und Sabeth steht dazwischen. Diese drei Typen drücken unterschiedliche Arten der Fraulichkeit aus. Keine von ihnen wird als das richtige oder als das falsche Vorbild gezeichnet.

4.6. Literatursoziologischer Aspekt

Die literatursoziologische Anschauung ermöglicht es, die drei Frauentypen im Kontext der Gesellschaft und des gesellschaftlichen Geschehens wahrzunehmen. Aufgrund der Rollen wird die Komplexität der Figuren erläutert.

4.6.1. Die Rollen von Hanna

Die Rollen von Hanna werden zum großen Teil in der psychologischen Analyse erwähnt und auch ausführlicher bearbeitet. Es betrifft die folgenden soziologischen Rollen: Hanna als Studentin, sie „studierte damals Kunstgeschichte bei Professor Wölfflin“ (1997: S. 51), die Geliebte, die Ehefrau, die vorbildliche Mutter und die Intellektuelle. Diese schon analysierten Rollen in bezug auf Hannas Innenleben werden nicht detaillierter spezifiziert.

Hanna tritt in der Rolle der Halbjüdin auf, worüber in diesem Kapitel gesprochen wird. Infolge der politischen Situation kann Hanna nicht mehr in Deutschland bleiben, worauf Fabers Aussage hinweist: „Hanna hatte Deutschland verlassen müssen.“ (1997: S. 51). In dem Jahre 1935 wurden in Deutschland Nürnberger Gesetze angenommen, die es erlaubten, die Juden zu verfolgen und zu diskriminieren. Angesichts dieser Situation lebt Hanna in der

Schweiz, in Zürich. Dieses komplizierte politische Problem bezieht sich weiter auf Mitteleuropa. Aber auch in der Schweiz ist Hanna nicht sicher vor dem deutschen Antisemitismus: „Als ich (Faber) von Hanna hörte, dass sie die Schweiz binnen vierzehn Tagen zu verlassen habe.“ (1997: S. 52). Von dem Staatsbeamten werden die Gründe erläutert: „Die Schweiz ist ein kleines Land, kein Platz für zahllose Flüchtlinge.“ (1997: S. 52). Faber erklärt diese Situation weiter, „dass gar nicht Hanna gemeint war, sondern eine Emigrantin gleichen Namens.“ (1997: S. 52). Dieser Irrtum erinnert an die Ernstheit und an die Kompliziertheit der von Hanna erlebten Jugendzeit. Die von Faber angebotene Heirat stellt für Hanna den Ausweg dar. Es betrifft das Jahr 1936. Faber sagt über das von Hanna abgelehnte Angebot aus: „Ich (Faber) bat Hanna die Sache ganz sachlich zu nehmen.“ (1997: S. 65). Die Heirat sichert Hanna das Staatsbürgerrecht der Schweiz: „Auch im Fall einer Scheidung, (...), blieb Hanna jedenfalls Schweizerin.“ (1997: S. 64).

Diese Situation geschieht drei Jahre vor dem zweiten Weltkrieg. Dieser Weltkrieg bedeutete für die Juden die Katastrophe. Juden wurden in die Konzentrationslager transportiert, wo sie entweder umgebracht wurden oder unter erniedrigenden Bedingungen leben mussten. Dieser Realität ist sich Faber bewusst: „Warum ich nicht fragte, ob Hanna noch lebt, weiß ich nicht – vielleicht aus Angst, er würde mir sagen, Hanna sei nach Theresienstadt gekommen.“ (1997: S. 32).

Hannas Situation wird noch durch die Realität ihrer Schwangerschaft verschärft. Walter reagiert mit der folgenden Frage: „Hast du denn einen Arzt, wo du hingehen kannst?“ (1997: S. 54). Die scheinbare Lösung der komplizierten Situation präsentiert der Schwangerschaftsabbruch. Es betrifft einer der schwierigsten Fragen im Leben der Frau. Hanna wird vor dieser existenziellen Entscheidung gestellt. In der Gesellschaft gibt es unterschiedliche Kriterien, nach denen die Ausführung eines Aborts beurteilt wird: „Joachim unterrichtete mich über das Medizinische, was bekanntlich kein Problem ist, dann über das Juristische, bekanntlich auch kein Problem, wenn man sich die erforderlichen Gutachten zu verschaffen weiß.“ (1997: S. 55). Faber präsentiert

die eher formalen Aspekte des Schwangerschaftsabbruchs, Hanna im Gegensatz die psychischen Gesichtspunkte, die, die mit den Gefühlen zusammenhängen. Zum Schluss löst Hanna die Situation mit ihrem Nein. In diesem Moment der Entscheidung wird Hanna in eine Unsicherheit versetzt. Hanna bleibt allein, dazu als Halbjüdin, die ihr Kind nicht gefährden will. Hanna wird gezwungen zu reagieren. Erst das Kind würde Hannas Vermählung mit Joachim einen Sinn geben. Hannas weiterer Lebensschritt besteht also in einer Heirat zwar ohne Liebe, aber in dem dadurch möglichen Ausweg aus ihrer komplizierten persönlichen Situation. Diese Vermählung mit Joachim bedeutet keine perspektivische Partnerbeziehung für Hanna, sondern lediglich die erhoffte Sicherheit für ihr Kind.

Infolge der sich immer mehr komplizierenden politischen Situation emigriert Hanna nach Paris, was für die Juden allgemein den einzig möglichen Ausweg dargestellt hat. Faber macht darauf mit seiner Frage aufmerksam: „Hat sie denn noch emigrieren können?“ (1997: S. 36). Die Antwort klingt: „Ja“, (...), 1938, in letzter Stunde.“ (1997: S. 36). Mit Hannas Romanfigur wird die politische Situation während des zweiten Weltkriegs stark verbunden. Geschichtlich gesehen, kam es im 9.11. 1938 in Deutschland zur „Kristallnacht“. Während dieser Nacht wurden viele Juden umgebracht oder verhaftet. Die Antwort, „ja“, (...), 1938, in letzter Stunde“ (1997: S. 36) weist gerade auf diesen traurigen Teil der Geschichte hin.

Hanna tritt in der Rolle der Kommunistin auf. Diese Rolle soll im folgenden näher analysiert werden. Die Ideologie des Kommunismus hängt natürlich mit dem Weltgeschehen und mit der Weltentwicklung zusammen. Der Kommunismus verspricht utopisch die Gleichheit und die Gerechtigkeit auf allen Ebenen der Gesellschaft und des Lebens. Man kann nicht vergessen, dass Hanna eine Frau und vor allem eine Halbjüdin ist. Aus dieser Position sucht sie im Kommunismus die Lösung ihrer persönlichen Probleme. Hanna erwirbt die Mitgliedschaft der Partei und wird Kommunistin. Daraus ergibt sich auch die Rolle der emanzipierten Frau, die Gleichberechtigung in ihrem Leben fordert. Hanna stellt keine Frau dar, die von ihrem Mann finanziell abhängig ist. Ganz im

Gegenteil stellt sie den Typus der arbeitenden, erwerbstätigen Frau dar. Ihr politisches Engagement beruht sicher teilweise auf ihrer bewussten Willensentscheidung, teilweise jedoch auch auf den Lebensumständen in einer Zeit, in der die genannte Entscheidung notwendig wurde. Das Weltgeschehen wird immer mit dem Privatleben verbunden. Hanna arbeitet als Übersetzerin in Deutschland, später als deutsche Sprecherin bei BBC in London.

Nach der Scheidung von Joachim lebt Hanna in Paris. Frisch zeichnet Hanna als den Typus der alleinstehenden Mutter und der Emigrantin, die infolge der Ereignisse des zweiten Weltkriegs im Ausland Zuflucht findet. Frankreich war in der ersten Monaten des Kriegs das für vielen deutschen Staatsbürgern das rettende Exil, so auch für Hanna. Infolge der weiteren Kriegsentwicklung wird Hanna gezwungen, nach London zu emigrieren, wo sie als deutsche Sprecherin bei BBC tätig wird. Trotz – oder gerade wegen - der schwierigen politischen Situation wird die Stärke ihrer Persönlichkeit sichtbar.

Hanna tritt in der Erzählung erst wieder im Jahre 1957 auf, das heißt 12 Jahre nach Beendigung des Kriegs. Sie stellt eine reife Dame dar, die keine Kommunistin mehr ist. Hanna heiratet ihren letzten Mann „dank ihrer alten Vorliebe für Kommunisten“ (1997: S. 165). Symbolisiert Hannas Trennung von Herrn Piper auch ihre Abkehr von dieser Ideologie? Der Aussagesatz „im Juni 1953 hat Hanna ihn verlassen“ (1997: S. 165) hängt wieder mit dem politischen Geschehen zusammen. Das Jahr 1953 wird nicht zufällig erwähnt. In Ostdeutschland kam es zu den Demonstrationen gegen die Regierung. Infolge dieser politischen Situation verließen viele Menschen Ostdeutschland. Hanna repräsentiert in dem Roman wieder die Emigrantin. Hanna will nicht mehr im kommunistischen Ostdeutschland leben, womit sie ihr Missfallen am Kommunismus allgemein äußert. Hanna emigriert nach Griechenland, wo sie als geschätzte Frau wahrgenommen wird. Faber sagt darüber aus: Hanna ist „eine Ausländerin, die erst seit drei Jahren in Athen wohnt“ (1997: S. 162), aber sie wird „wie eine Professorin, eine Nobelpreisträgerin“ (1997: S. 162) angenommen.

Die geschichtlichen Jahren 1938 und 1953 werden in bezug auf Hannas Figur absichtlich erwähnt. Diese historisch markanten Jahreszahlen ermöglichen es dem Leser besser zu verstehen, wie das äußere, gesellschaftliche, politische Geschehen Hannas Privatleben beeinflusst, wenn nicht gar bestimmt hat.

4.6.2. Die Rollen von Sabeth

Die Rollen von Sabeth sind die folgenden: die Tochter, die Studentin und die Geliebte. In ihre Jugendzeit fällt das Jahr 1957. Das politische, gesellschaftliche, ökonomische Europa hat sich seit den späten zwanziger und frühen dreißiger Jahren, in denen ihre Mutter heranwuchs, grundlegend geändert. Sabeths Jugendzeit lässt sich mit der ihrer Mutter kaum vergleichen. Sabeth studiert, „ein Semester in Yale, scholarship“ (1997: S. 94) und sie ist „auf der Heimreise zur Mama“ (1997: S. 94).

Sabeths Jugendzeit steht im Vordergrund als ihr höchster Wert. Das Symbol ihrer Jugendzeit sind das Vergnügen und die Natürlichkeit, dies lässt sich aus den folgenden Sätzen ableiten: „Sabeth spielte Pingpong. Sie spielte mit einem jungen Herrn.“ (1997: S. 81). Auf das Vergnügen weisen auch die möglichen Liebesbeziehungen hin, die in bezug auf Sabeths Figur erwartet werden. Faber merkt darauf aufmerksam: „Seine Flirterei mit dem jungen Mädchen, (...), seine Hand, die er auf ihren Arm legt.“ (1997: S. 88). „Ihre Männer-Grimassen waren unverschämt.“ (1997: S. 99). Faber drückt auch seine Interessen für Sabeth aus: „Ich weiß nicht, wie ich mich verhalten hätte, jedenfalls anders, (...), ich bin ja nicht krankhaft, ich hätte meine Tochter als meine Tochter behandelt.“ (1997: S. 92).

Die Figur Sabeth symbolisiert in bezug auf ihre Liebesbeziehung mit Walter Faber das inzestuöse Verhältnis. Dieses Thema stellt in der Zivilisationsgesellschaft ein Tabu dar. Es sind die Mythen, die diese Problematik beinhalten. Die Mythenwelt ist nicht zufällig mit der Figur Hanna verbunden. Auf der Ebene der Symbolik steht Hanna im Hintergrund dieser Beziehung, was auch auf ihre Schuld hinweist. Was für ein Sinn steht hinter dem Symbol der

inzestuösen Beziehung? Meurer interpretiert dieses Symbol als Verkörperung von Fabers rationaler Einseitigkeit und drückt dazu aus: „Aus dieser einseitigen Existenzkonzeption resultiert seine Blindheit, die zur Katastrophe führt. Unter diesem Aspekt ist auch der Inzest nicht (wie einige Rezensenten gemeint haben) als eine überflüssige Geschmacklosigkeit des Autors zu werten, sondern als schärfstmöglicher Ausdruck der existentiellen Verfehlung und Symbol der Widernatürlichkeit, die in der einseitigen Techniker-Existenz liegt.“ (1988: S. 26-27). Die Beziehung Walters und Sabeths bleibt für die anderen ein Geheimnis. Walter und Sabeth werden von den anderen richtig als Vater und Tochter wahrgenommen. Faber sagt aus, dass „sie (die Leute) offensichtlich für meine Tochter hielten“ (1997: S. 99). Dieselbe Meinung bestätigt auch Professor O. mit seiner Frage: „Wie geht´s Ihrer schönen Tochter?“ (1997: S. 223). Niemand wird in den Dreieck Hanna-Walter-Sabeth eingezogen. Aus diesem Grund gibt es keine Kritik und keine Einstellung von den anderen. Faber sagt darüber aus: „Ich habe niemand gesagt, dass meine Tochter gestorben ist, denn niemand weiß, dass es diese Tochter je gegeben hat, und ich trage auch keine Trauer im Knopfloch, denn ich will nicht, dass sie mich fragen, denn es geht sie ja alle nichts an.“ (1997: S. 186).

Die Grundrolle von Sabeth liegt darin, den technisch orientierten Mann Faber zur Verwandlung zu bringen. Meurer sagt: „Sabeth lehrt Faber das Schauen. Als Faber nach ihrem Tod den Entschluss fasst „anders zu leben“, so orientiert er sich unbewusst an ihrem Vorbild.“ (1988: S. 28). Walter Faber entdeckt durch Sabeth seine Identität. Fabers Weltsicht wird durch die „weiblichen Prinzipien“ (Meurer - 1988: S. 19) transformiert.

4.6.3. Die Rollen von Ivy

Ivy stellt die Rolle des Mannequins dar. Durch diese Rolle präsentiert sie einerseits die körperliche Schönheit und die Frau, die „in ihren Ansichten modern“ (1997: S. 34) ist, andererseits die Koketterie und die Armut auf der geistlichen Ebene. Faber sagt darüber aus: „Anfangs hatte ich sie für Tänzerin

gehalten, dann für eine Kokotte.“ (1997: S. 77). In bezug auf die Technik wird Ivy in dieselbe Position wie Hanna gestellt: „Das Technische kümmerte sie wenig. Ivy war Mannequin.“ (1997: S. 34).

Ivy tritt auch in der Rolle der Katholikin auf, aber warum dies im Text erwähnt wird, bleibt offen und hat offenbar keine entscheidende Funktion im Hinblick auf die Gestaltung dieser Figur.

4.6.4. Die Rollen von anderen Frauen

Im Roman werden noch einige Nebenfiguren kurz geschildert. Sie stellen ganz unterschiedliche Typen von Frauen dar, die aber auch ihre Wichtigkeit im Werk einnehmen. Die schwarze Frau, die Faber „Negerin“ (1997: S. 12) nennt, weist auf die Minderwertigkeit von Schwarzen in den Augen von Nachkriegseuropa allgemein hin. Dies bestätigt der folgende Satz: „Sie folgte mir noch auf die Treppe, wo sie als Negerin nicht weitergehen durfte.“ (1997: S. 13). Diese Frauenfigur drückt das gesellschaftliche Denken und die Vorurteile aus. Sie tritt in der Rolle der unterschätzten Frau auf.

Auf der Ebene von Fabers Gedanken werden auch solche Frauen beschrieben, die das Symbol der fraulichen Eitelkeit darstellen. Einerseits tun sie alles dafür, um wirkliche Frauen zu präsentieren, andererseits kommentiert Faber ihre Bemühung mit folgenden Worten: „Sämtliche Damen, die keine jungen Mädchen mehr sind.“ (1997: S. 91). Er nennt sie mit Ironie „die Geschöpfe der Kosmetik“ (1997: S. 91).

Juana tritt auch in der Position einer Nebenfigur auf. Sie lebt in Spanien und stellt den Typ der Mulattin dar, die Mutter, Packerin und Freudenmädchen ist. Juana ist die Frau, der Walter seine ganze Geschichte erzählt. Aus ihrem Abstand kann sie Walters Tun beurteilen. Juana steht in der Position einer RichterIn, die mit ihrem Urteil Fabers Handlungsweise verdammen oder billigen soll. Ihr werden die Fragen gestellt. Symbolisiert Sabeths Tod die Todsünde und die Existenz von Göttern? Warum ist diese Unschuldige gestorben? Diese Fragen bleiben unbeantwortet und stellen sich dem Leser, der sie selbst beantworten soll.

4.7. Exkurs: Der Film *Homo faber*

Der Roman *Homo faber* von Max Frisch fesselte auch die Filmschöpfer. Er wurde im Jahre 1991 verfilmt. Das Drehbuch schrieb Volker Schlöndorff, ein Oscar – Preisträger. Der Film ist eine deutsch-französische Gemeinschaftsproduktion der Bioskop Film München. Die Hauptprotagonisten, Walter (Sam Shepard), Hanna (Barbara Sukowa) und Sabeth (Julie Delpy), werden genau nach der Buchvorlage gestaltet. Es betrifft sowohl die persönlichen Hauptzüge, als auch das Verhalten.

5. Stiller

Roman *Stiller* erschien im Jahre 1954. Er bedeutete für Frisch ersten großen Erfolg. Bahr nennt ihn „einen der größten (deutschsprachigen) Bucherfolge nach 1945“ (Bahr, Ehrhard: Geschichte der deutschen Literatur. Band 3. 1988, S. 461). Volker Hage bewertet dieses Werk folgendermaßen: „Stiller wurde nicht nur ein Erfolg bei der Kritik, sondern nach und nach auch beim Publikum.“ (1983: S. 66). Deutsche Literaturgeschichte bezeichnet dieses Werk als „Max Frischs ausgeprägtesten psychologischen Roman“ (1992: S. 545). Es wird auch geschrieben, dass Frischs *Stiller* „einen psychologischen Innenraum eröffnete, in dem kein Stein auf dem anderen blieb.“ (Deutsche Literaturgeschichte. Regensburg 1992, S. 546).

5.1. Inhalt des Werkes

Der ganze Roman widmet sich der Identität der Hauptfigur, der Leser verfolgt die Identifikation des Hauptprotagonisten mit sich selbst. Lüthi definiert diese Problematik folgendermaßen: „Der Prozeß der Individuation ist der Entwicklungsgang eines Menschen zu sich selbst.“ (1981: S. 10).

Das Werk beginnt mit einem Satz, der viel über die Identitätsproblematik, über das Hauptthema, aussagt: „Ich bin nicht Stiller!“ (1996: S. 7). So lautet der Widerspruch des Verschollenen bei der Verhaftung in der Schweiz. Er hält sich für Herrn White, wovon er auch die Polizei und später auch das Gericht überzeugen will. Während der Untersuchung ist der Verschollene im Gefängnis, wo er seinen Bericht schreibt. Es ist nicht schwer zu erkennen, dass Mr. White wirklich der verschollene Stiller ist. Der Leser erfährt alles über Stillers Vergangenheits- und Gegenwartsleben. Die Gegenwart und die Vergangenheit durchdringen einander. Dazu werden noch einige Nebengeschichten erzählt, die die zersplitterte Persönlichkeit Stillers bilden.

5.1.1. Die Fabel

Am Anfang der Handlung wird Stiller an der Grenze der Schweiz verhaftet. Ein Mann erkennt ihn nach einer illustrierten Zeitschrift. Niemand glaubt dem Verhafteten, dass er Mr. White und nicht der verschollene Bildhauer Stiller ist. Dieser ist seit sieben Jahren verschollen. Es muss die richtige Identität des Verhafteten bewiesen werden. Deshalb bleibt er im Gefängnis, wo er seine Lügengeschichten dem Wärter erzählt. Stiller schreibt im Gefängnis seinen Bericht. In den Erinnerungen denkt er vor allem an seine Ehe mit Julika und an seine Liebesbeziehung mit Sibylle.

Julika, seine Frau, eine Künstlerin – Balletttänzerin - ist auch die erste, die ihn in der Gefängniszelle besucht. Er möchte sie davon überzeugen, dass er nicht ihr verschollener Ehemann ist. Sie gibt es nicht auf und besucht ihn weiter. In den Erinnerungen bewertet Stiller die Ehe mit Julika als wenig erfolgreiche Ehe.

Der zweite Teil seines Berichts gehört Sibylle, der Frau von Stillers Staatsanwalt. Stiller lernt sie auf einem Künstler-Maskenball kennen. Nach einigen Tagen entsteht zwischen beiden eine Liebesbeziehung, die ihre Ehen für gewisse Zeit zerrüttet. Sibylle und Stiller begegnen sich in Hotels, in Wäldern und natürlich auch in Stillers Atelier. Rolf, der Mann von Sibylle, erfährt davon von Sibylle selbst. Er tut, als ob nichts passiert wäre. Das Liebespaar möchte nach Paris fahren. Diese Reise muss Stiller zuerst seiner Gattin ankündigen. Zur Behandlung ihrer Tuberkulose ist Julika in einem Sanatorium in Davos. Obwohl er Julika besucht, sagt er ihr nichts davon und fährt allein nach Paris. Sibylle will ihr Verhältnis lösen, sie erwartet Stillers Kind, wovon sie niemandem etwas sagt. Sie unterzieht sich dem Schwangerschaftsabbruch und trennt sich von Stiller. Sibylle fährt nach New York, wo sie arbeitet und ihr erstes Geld verdient. Trotz dieser Ehekrise bleibt die Ehe von Sibylle und Rolf bestehen.

Nach einer für Stiller unangenehmen Konfrontation in seinem Atelier wird der Verhaftete gerichtlich als Stiller identifiziert. „Ich bin (für sie) identisch mit dem seit sechs Jahren, neun Monaten und einundzwanzig Tagen verschollenen Anatol Ludwig Stiller, Bürger von Zürich, Bildhauer, zuletzt wohnhaft

Steingartenstraße 11, Zürich, verheiratet mit Frau Julika Stiller-Tschudy....“ (1996: S. 374).

Der Staatsanwalt, der während der Untersuchung ein Freund von Stiller wird, schreibt den letzten Bericht. Julika und Stiller leben wieder als Eheleute, zuerst in einem billigen Hotel, dann in einem vermieteten Haus. Julika unterrichtet in einer Mädchenschule Rhythmische Gymnastik. Stiller arbeitet als Töpfer in seiner Werkstatt. Julika vertraut sich dem Staatsanwalt an, dass sie sich einer Operation unterziehen muss. Julika stirbt nach der Operation.

Das Werk endet mit einem einfachen Aussagesatz: „Stiller blieb in Glion und lebte allein.“ (1996: S. 426). Petersen bezeichnet das letzte Wort des Werkes - „allein“ - als „Schlüsselwort für die Selbstwahl“ (1989: S. 118), das „die absolute Isolation des modernen Menschen“ (1989: S. 118) betont. Therese Poser macht darauf aufmerksam, dass der Leser nicht weiß, ob „Stiller sich selbst wiedergewinnt“ (1988: S. 23). Der Schluss bleibt offen.

5.1.2. Interpretationen von der Figur des Anatol Ludwig Stiller

Die Figur Stiller ist Gegenstand verschiedenster Deutungen in der Sekundärliteratur. Drei von ihnen werden in dieser Arbeit näher angeführt.

1. Volker Hage interpretiert Stiller als Figur folgendermaßen: „Der Ich-Erzähler ist der vermißte Anatol Ludwig Stiller. Aber deutlich wird auch: er ist nicht oder will der nicht sein, für den ihn die Umwelt hält. Deswegen hat er sich ein zweites Leben wie einen Schutzmantel umgelegt, hat sich in eine andere Identität geflüchtet, in eine Hülle, die er mit Fleiß und Phantasie auskleidet. Er findet sich eine Geschichte, um seine eigene besser verbergen zu können.“ (Hage, Volker: Max Frisch. Reinbek 1983, S. 68).

2. Petersen analysiert diese literarische Figur: „In Stiller hat Frisch eine Figur konzipiert, die wesentlich mehr Eigenschaften besitzt, sich wandelt und überhaupt äußerst „schwierig“ ist, weshalb die Wahl des eigenen Ich in einem komplizierten und lang dauernden Prozess erfolgt.“ (Petersen, Jürgen H.: Max Frisch. Stuttgart 1989, S. 106).

3. In Geschichte der deutschen Literatur wird zu diesem Thema
rieben: „Sein Titelheld versucht sich der Festlegung und Begrenzung auf die
erliche Normalrolle zu entziehen und ein anderer zu werden. Der
itätsbruch bezieht sich allerdings noch stärker auf den Widerspruch zwischen
e und Selbsterwirklichung, Realität und Sehnsucht.“ (Geschichte der
chen Literatur. Stuttgart 1983, S. 117).

Psychologische Analyse von Julika

Julika Stiller-Tschudy ist die Gattin des verschollenen Stiller. Der Leser
diese Frau während der Handlung zweimal kennen. Stiller sagt: „Es sind
verschiedene Juliken!“ (1996: S. 168). Julika ändert sich einerseits in dem
leben während ihrer Krankheit, andererseits in Stillers Aussage infolge
r eigenen Änderung und Wahrnehmung. In einer Retrospektive zeichnet der
ler zunächst das Bild der 23-Jährigen. In der erzählten Gegenwart ist sie
35 Jahre alt. Die Hauptinformationen gewinnt der Leser aus den
erungen Stillers und des Staatsanwalts.

Julika als schöne und zarte Frau

Julikas Aussehen wird im Roman ausführlicher beschrieben. Julika
rportert eine bewundernswerte Frau dar. Sie hat rotes langes Haar, ein zartes
ht „wie Alabaster“ (1996: S. 53) mit Sommersprossen, eine edle Nase,
ale Lippen und bläulich-grüne Augen, die als „beseelte“ und
urchsichtige“ (1996: S. 53) geschildert werden. Julikas Figur ist schlank. Sie
immer elegant und modisch angezogen, was auf ihre Interessen für Mode und
as ästhetisches Gefühl hinweist. Es wird im Text oft wiederholt, dass sie
schöne Frau ist. Mit Julikas Name wird eine weibliche Schönheit verbunden,
die folgenden Aussagen bestätigen: „Sie soll ja eine bildschöne Frau sein.“
5: S. 13). „Sie sieht einfach großartig aus.“ (1996: S. 75). Julika wird auch

öse Dame“ (1996: S. 38), „Dame aus Paris“ (1996: S. 54), „eine wunderbare (1996: S. 107), „wertvoller Mensch“ (1996: S. 108), „seltene Frau“ (1996: 4) genannt, die nobel auftritt. Sie erweckt mit ihrem Aussehen und ihrem alten Hochachtung bei anderen Menschen. Julika stellt keine übliche oder naive Schönheit dar. Julika wird von Stiller „sehr eigenartig“ (1996: S. genannt. Sie wird als „alles andere als eine dumme Person“ (1996: S. 54-55) schmet, ihr werden Klugheit und natürliche Intelligenz attestiert.

Neben dieser Schönheit erscheint Julikas Zartheit. Stiller nennt sie „eindeuts zartes Geschöpf“ (1996: S. 98) und behauptet, dass sich diese Frau ganz und gar zerbrechlich vorkommt“ (1996: S. 54).

Die Zartheit, die Schönheit und die Kunst mit ihrem Idealismus gehören nander. Auf Julikas Zartheit weist ihre Leidenschaft für das klassische t und den klassischen Tanz. Julika hat Erfolge auf der Bühne, Julika weiß, ie der Kunst, der Musik gehört, „die Musik ist in Julika, in ihrem Körper“ (S. 124). Sie identifiziert sich mit dem Ballett.

Julika als Frau

Mit 23 Jahren präsentiert Julika eine ruhmreiche Balletttänzerin. „Viele er (...) von gutem Ruf“ (1996: S. 84) zeigen ihre Interessen für sie. In s Fall nehmen aber die erste Stelle im Sinne der Lebensprioritäten immerunst und das Ballett ein. Stiller macht darauf aufmerksam: „Tanz war ihr!“ (1996: S. 84). Alles andere nimmt sie als „Störung“ (1996: S. 84) ein, ballett blieb die einzige Möglichkeit ihrer Wollust“ (1996: S. 96).

Es wird deutlich auf den Kontrast zwischen Julikas Dasein auf der Bühne ulikas Verhalten außerhalb der Bühne hingewiesen. Julika als Figur ptert einerseits die grenzenlose Begabung, in der sie lebt, andererseits die igkeit zu realem Leben. In bezug auf diese Wirklichkeit vergleicht Stiller sönliches Leben mit dem Leben einer Nonne. Mit seiner Aussage bestätigt ss sich eine „lebensliebende Frau“ aus der Bühne in ein „unscheinbares nen“ mit einer „schulmädchenhaften Wollmütze“ (1996: S. 84) des Alltags

ndelt. In diesem Zusammenhang vergleicht sie Stiller mit einem
tier“ (1996: S. 84) und mit „einer kristallinen Wasserfee“ (1996: S. 95),
r das Leben auf der Bühne darstellt. Julika präsentiert alles Schöne und
lende nur in der Rolle der Künstlerin, was sie gleich in der Rolle der
chen Julika negiert. Stiller sagt darüber aus, dass sie dazu neigt, „alles
zende zu mindern“ (1996: S. 97).

Julika wird mehrmals im Vergleich mit einer Maske geschildert, was
bar mit ihrem Künstlerleben und mit ihrem Beruf eng zusammenhängt. Die
en werden jedoch sowohl auf der konkreten als auch auf der abstrakten
wahrgenommen. Was die konkrete Ebene betrifft, macht Stiller darauf
rksam, dass Julika oft in Jungenrollen auftritt. Die Masken von einem
n oder Prinzen“ (1996: S. 83) weisen mehr auf ihr mädchenhaftes, statt auf
auliches Wesen hin. Außer diesen konkreten Theatermasken stellen die
en auf der abstrakten Ebene Julikas Innenleben und ihre Einstellung zur
welt dar. Die Masken präsentieren Julikas Abstand vom realen Leben.
bestätigt, dass sich Julika „glücklich in einer Verkleidung“ (1996: S. 83)
Julikas unbewusste Maske kann die Angst, die Scheu oder den Schmerz
itieren, die verheimlicht bleiben sollen. In diesem Zusammenhang spricht
taatsanwalt von „einer Maske der Scheuen“ (1996: S. 388), von einer
en Maske“ (1996: S. 394). Zu diesem Thema spricht Stiller in seinem
t über einen „Schleier von heimlicher Angst“ (1996: S. 83). Er stellt die
ob es bei ihr die „Angst in bezug auf ihr eigenes Geschlecht“ (1996: S. 83)
t oder die „Angst in bezug auf den Mann“ (1996: S. 83). Julika verkleidet
um sich selbst zu bewahren.

Der Erzähler zeichnet Julikas Figur mit starkem Streben nach Autonomie.
erlaubt es der Außenwelt kaum, ihre Lebensgestaltung zu beeinflussen.
der wenigen Ausnahmen davon ist der Rat, die Anweisung des Arztes, „ein
der Vernunft“ (1996: S. 98). Als Julika krank wird, muss sie sich
en. Diese verordnete Schonung betrifft nur die Lebensführung. Auf ihr
ltnis zur Kunst hat dieser Rat keine Auswirkung. Deswegen nennt sie Stiller
erin“ (1996: S. 144), die für die Kunst alles opfert.

Julikas Beziehung mit Stiller begann symbolisch „mit der Nußknacker-
von Tschaikowsky“ (1996: S. 83). Stiller nimmt sich selbst für keinen
einen Mann. Seine Komplexe spiegeln sich in Julikas Wahrnehmung und
belehrt. Mit dieser Hypothese beleuchtet Stiller die Möglichkeit der
Entwicklung von ihrer Liebesbeziehung. Julika steht im Zentrum der Beziehung,
Stiller lässt sich von ihr alles gefallen. Stiller stellt einen toleranten und
einen Mann dar. In bezug auf das Verhältnis empfindet ihn „Julika (...) wie
Bruder“ (1996: S. 85).

Julikas Problem in bezug auf die Menschenverhältnisse liegt in der
Kommunikationslosigkeit und in der Unfähigkeit, ihre Gefühle auszudrücken. Das
sichert ihr in gewisser Weise die Neutralität. Diese Neutralität gilt aber
nicht mehr auf dem Gebiet der Partnerbeziehungen. In der Kommunikation mit
ihm bleibt Julika verschlossen, scheu und gefühlkalt. Stiller sagt darüber
hin, dass sie „nicht wörtlich ihre Liebe“ (1996: S. 86) aussprechen kann. Stiller
versteht ihre Leidenschaft und ihre Sehnsucht. Einerseits spricht er von
„radiger Frigidität“ (1996: S. 83) und von ihrem Ekel zur „männlicher
Anwesenheit“ (1996: S. 95), von „missratenem Weib“ (1996: S. 95). Andererseits
sagt er ein: Julika kann „nur etwas ehrlicher als andere Mädchen“ sein (1996: S.
96). Ihre „Spröde“ kann nur „echt“ sein (1996: S. 97). Dabei erwähnt er auch ihre
Idee, sich als Lesbierin zu versuchen“ (1996: S. 96).

Julikas Identität wirkt zersplittert. Einerseits tritt Julika als eine ruhmreiche
Frau auf, die ein Symbol weiblicher Schönheit darstellt. Andererseits
versteht sie sich selbst in ihrer Introversion davon, eine wirkliche Frau sein zu
können. In dem wirklichen Leben präsentiert sie nur ihre Müdigkeit und
Schwäche, die sich in den Alltagsaktivitäten spiegeln. Von Julikas Krankheit
spricht Therese Poser: „Julika verschanzt sich hinter ihrer Müdigkeit und flüchtet
in ihre Krankheit, die psychosomatischer Natur zu sein scheint.“ (1988: S.

Julikas Figur präsentiert „etwas Knabenhaftes“ (1996: S. 53), was vielmehr
auf ein unreifes, junges Mädchen hinweist. Mit der Jugend hängt auch die
Krankheit zusammen. Stiller ist sich bewusst, dass Julika „eine entwaffnende

schuld“ (1996: S. 66) besitzt. Stiller sieht eine Frau mit ihrer „kindlichen
Auntheit“ (1996: S. 361), die manchmal „aus Mädchenjahren“ (1996: S. 66)
ist, aber die wirklich nie gelebt hat.

Infolge des Bühnenlebens weist Julikas Verhalten auf etwas
rätselhaftes auf. Ihr Dasein „erweckt Neugierde“ (1996: S. 55) und zugleich
stellt sie die Frage, was „hinter ihr steht“ (1996: S. 55). Stiller sagt aus, „sie
ist ein heimliches Mädchen“ (1996: S. 66), aber dahinter steht eine „frauliche
Lebenseinstellung“ (1996: S. 66). Aus dieser Perspektive ahnt Stiller: „Sie muss zuerst erweckt
werden.“ (1996: S. 53). Trotzdem stellt Julika für Stiller „etwas Ephebenhaftes“
(1996: S. 54) dar, was trotzdem „einen unerwarteten Reiz hat“ (1996: S. 54).

Diese Behauptung hat sicher einen engen Zusammenhang mit Julikas
überhöflichem Verhalten. Julika hält sich unbewusst ihren Abstand und ihre
emotionale Entfremdung vor der Welt, die sie als Schutz für ihre Identität empfindet.
Dieser Schutz symbolisiert die unbewusste und verheimlichte Angst vor der
möglichen Verletzung, auf die Stillers Aussage sie sei „ein besonders zartes
Geschöpf“ (1996: S. 98) hinweist.

Es wird darauf aufmerksam gemacht, dass Julika ihre Schwäche kennt.
Infolge dieses Bewußtseins hat sie „eine heimliche Angst, keine Frau zu sein“
(1996: S. 86). In bezug auf diese Angst braucht Julika ein Publikum und
verlangt Aufmerksamkeit. Kann man in Julikas Fall von Selbstsucht
sprechen? Julika braucht die Bestätigung ihrer Fraulichkeit. Julikas Identität
bewegt sich zwischen zwei entgegengesetzten Polen. Einerseits verwendet sie
viel Energie darauf, nicht als wirkliche Frau zu leben, andererseits erscheint sie
als „eine grazile Bacchantin, die bald da, bald dort auf den Knien eines Herrn saß
und nicht aufhören konnte, sich als „tolle Frau“ aufzuspielen“ (1996: S. 99). Nach
dem sie bedeutet für sie „auf der Bühne zu stehen, tausend fremde Blicke auf
ihren Körper zu fühlen, Blicke so unterschiedlicher Art, Blicke von
Jünglingen und verheirateten Biedermännern...“ (1996: S. 97) eine Bestätigung
ihrer Fraulichkeit.

Die Frauenwelt präsentiert auch zum großen Teil die Rolle der Mutter.
Julika stellt eine kinderlose Frau dar. Kann das Kind in Julikas Innenleben etwas

ändern? Stiller spekuliert, dass das Kind „Julika als Frau in einer Weise erfüllen“ könnte (1996: S. 88). Julika widerspricht dieser Aussage: „War sie denn nicht erfüllt genug?“ (1996: S. 88). Julikas Hinweis betrifft wieder die Kunstwelt. Eine andere Aussage zeigt den Hintergrund von Julikas Behauptung. „Wozu ein Kind von einer tuberkulösen Mutter?“ (1996: S. 88). In dieser Frage fassen sich Julikas sämtlichen Befürchtungen zusammen, im Unterton wird die Leere ihrer weiblichen Rolle sichtbar. Stiller bewertet Julikas Entscheidung, keine Kinder zu haben, negativ. Er anerkennt ihr Streben, ihren „Narzißmus“ (1996: S. 96) in ihrer Kunst zu verwirklichen, aber er stellt fest, dass Julika auch im realen Leben ihren Narzißmus lebt: Statt einem Kind hat sie einen Hund, „wie er zu kinderlosen Paaren doch wohl gehört“ (1996: S. 102). Der Hund steht ihr sehr nahe, er ergänzt ihr die Wirklichkeit, die Wirklichkeit einer Partnerbeziehung und die Wirklichkeit der Mutterschaft.

Julika kann wie Hanna in *Homo faber* als emanzipierte Frau beschrieben werden. Julika ist Künstlerin, die ihre eigene Lebensphilosophie hat. Sie verdient auch Geld genug, um selbständig leben zu können.

5.2.3. Julika als kranke Frau

Julika stellt eine weibliche Schönheit dar, deren Fall mit ihrer Zartheit in Zusammenhang steht. Von der Zartheit ist es nicht weit zu ihrer Sensibilität und infolgedessen auch zu der Krankheit. In Julikas Figur sind Zartheit und Krankheit vereint. Julika ist lungenkrank. Infolge der Krankheit dramatisiert Julika ihren Gesundheitszustand nicht. Im Gegenteil: Dieses Problem wird bagatellisiert. Sie spricht nur von „einer leichten Tuberkulose“ (1996: S. 87). Die wirklichen Absichten ihres Tuns bleiben für den Leser verborgen. Sie kann mit dieser Einstellung sowohl eine mutige als auch eine leichtsinnige Frau darstellen. Eindeutig weist sie jedoch darauf, dass sie keine Rücksicht, keine Sorgen und keine Hilfe sowohl von Stiller als auch von irgendjemand anderem braucht. Ihre Einstellung wird mit dem folgenden Aussagesatz deutlich: „Es empörte sie, wenn Stiller nur fragte, ob sie jetzt beim Arzt gewesen wäre.“ (1996: S. 89).

Julikas Krankheit weist auf ihre Schwachheit hin. Diese Frau wird als armer, bemitleidenswerter Mensch dargestellt. Neben der Schwäche werden aber zugleich auch ihre Kraft und ihre Willensstärke herausgestellt. Diese beiden Seiten ihrer Persönlichkeit werden deutlich in ihren Absichten und deren Realisierungen: „Jahrelang tanzte sie also auf die Gefahr hin, einmal mitten auf der Bühne zusammenzubrechen.“ (1996: S. 89). Aus dieser Perspektive wird sichtbar, dass Julika einerseits dem Ziel ihrer Arbeit folgt, andererseits ihre Gesundheitsprobleme negiert. In Julikas Figur wird die Irrationalität dargestellt. Was steht hinter ihrem Verhalten? Warum tanzt sie auf der Bühne auch im Fall, dass sie sich Schaden zufügt? Was für eine Kraft zwingt sie, trotz aller Hindernisse zu tanzen? Das Tanzen und die Kunst zugleich symbolisieren für Julika das Leben, das Dasein. In den Kontrast zu dieser Tatsache wird ihre Krankheit als das Symbol des Todes gestellt. Die Erläuterung von Julikas irrationalem Verhalten liegt in der Sehnsucht nach dem Leben, die sich in ihrer Passion für das Ballett ausdrückt.

Julika stellt in ihrem Innen einerseits etwas Fehlendes und andererseits etwas Wertvolles dar. Julika besitzt einen starken Lebenswillen, aber ihr fehlt die physische Kraft, ein in der Realität des Alltags verwurzelt Leben zu führen. Julika als Figur stellt die ausgeprägte künstlerische Begabung und die hohen ästhetischen Lebensziele dar. Angesichts dieser Werte kann sich Julika ihre Schwächen verzeihen. Infolge ihrer verschlossenen Natur bleibt ihr Innenleben verborgen. Als Hinweise darauf spricht Stiller von „einer fixierten Mimik“ (1996: S. 53), von Emotionslosigkeit und Schweigsamkeit. Auf diesem Verhaltensweisen beruht ihre „graziöse Härte“ (1996: S. 53), „ihre Kühle“ (1996: S. 388) und der Eindruck des „Maskenartigen“ (1996: S. 53). Julikas Figur präsentiert den sichtbaren Kontrast zwischen dem Aussehen und dem Innenleben. In bezug auf das Aussehen wird immer die Ruhe und die Reaktionslosigkeit hingewiesen. Das Aussehen bedeutet in Julikas Fall in gewisser Weise die Verstellung und die Unnatürlichkeit. Das Innenleben wird nur andeutungsweise geschildert. Der Leser ahnt jedoch, dass diese Frauenfigur tiefe Konflikte und Komplexe erlebt, die nicht benannt sind. Julika stellt auch für Stiller eine schwer

zu erkennende Frau dar: „Wie sie ist, wüsste ich (Stiller) nicht zu sagen.“ (1996: S. 66).

Infolge ihrer Verslossenheit ist ihr Unterbewusstsein ein Schlüssel zum Verständnis ihres Wesens. Dieser Teil ihres Ichs beleuchtet Julikas Natur besser als ihr bewusstes Verhalten. Stiller ahnt die unbewussten Prinzipien von Julika und macht einerseits auf „ihre sehr schmale Hand“ (1996: S. 54) aufmerksam, andererseits darauf, dass „sie keineswegs ohne Kraft, keineswegs ohne eine beträchtliche Dosis unbewusster Gewalttätigkeit“ (1996: S. 54) ist. Auf das die Wirkungen ihres Unterbewusstseins weist der Staatsanwalt hin, der aussagt: „Sie hatte vermutlich keine Ahnung davon.“ (1996: S. 388). Julika wirkt auf andere introvertiert: „Sie spricht leise“ (1996: S. 54), sie reagiert müde mit ihrem „bitteren Lächeln“ (1996: S. 55), „sie redet mit viel Pausen“ (1996: S. 55), dann schweigt sie „mit ganzen Minuten“ (1996: S. 55). Diese Reaktionen in dem Kommunikationsprozess präsentieren eine kranke, erschöpfte, möglicherweise auch unglückliche Frau.

Julika stellt eine betrogene Ehefrau dar. Julika bleibt auch in diesem Fall schweigend und reaktionlos. Ihre Einstellung wird ihrem Wesen nach durch die Mimik ausgedrückt: Sie lächelt nur „oberflächlich-tröstlich“ (1996: S. 91). Julikas Kommunikationslosigkeit begründet der Staatsanwalt folgendermaßen: „Sie hatte eine tiefe Scheu, (...) sich mit Worten auszudrücken.“ (1996: S. 388). Erst infolge der fortgeschrittenen Krankheit werden Julikas Gefühle und Emotionen geäußert. Stiller sagt über diesen Moment aus: „Noch nie hatte Julika so geweint.“ (1996: S. 92). Im Alter von 27 Jahren wird Julika in die Position der Todkranken gestellt: „Es war ihre linke Lunge.“ (1996: S. 93).

Die Einsamkeit, die durch die Frage „wo blieben sie alle?“ (1996: S. 126) ausgedrückt wird, und die Ruhe, zu der die Krankheit sie zwingt, ermöglichen es Julika, das Leben aus einer ganz unterschiedlichen Perspektive zu betrachten. Julika kommt in das Sanatorium aus dem Leben der Kunst und des Erfolges. Das Ballett symbolisiert Julikas Vergangenheit und zugleich eine „innere Entfernung“ (1996: S. 126) davon. „Julika genoss es wie schon lange nicht mehr, auf dieser Welt zu sein.“ (1996: S. 110). Erst in Davos ist sich Julika ihrer reifen

lichkeit völlig bewusst, sie kommt sich „wie eine reife Frau“ (1996: S. 129) vor. Ein junger Jesuit ist es, der letztlich Julika dazu bringt, sich die Fragen ihrer – gereiften – Fraulichkeit zu stellen. Er nimmt sie „wie eine Nonne“, ein Neutrum“ (1996: S. 129) wahr, wodurch sie verwirrt wird, weil sie die tiefe Sehnsucht und Leidenschaft erlebt. Sie erkennt „bisher unbekanntes und stilles Verlangen nach dem Mann“ (1996: S. 128). Der Jesuit präsentiert das Gebot „du sollst dir kein Bildnis machen“ (1996: S. 146), womit er Julika den Weg der Liebesbeziehung und zugleich „eine neue Welt“ (1996: S. 110) eröffnet. In bezug auf dieses Gebot denkt Julika rationaler und objektiver über ihre Beziehung mit Stiller nach. Sie wird sich auch bewusst, „wie sehr er (Stiller) Julika verletzt hatte“ (1996: S. 102). Julika bestätigt das Gebot mit folgendermaßen: „Ein Bildnis ist eine Sünde. Es ist genau das Gegenteil von Liebe.“ (1996: S. 134).

Der junge Jesuit tritt in der Rolle des objektiv wahrnehmenden Menschen auf. Er macht darauf aufmerksam: „Ursache und Wirkung sind nie in zwei Personen getrennt, schon gar nicht in Mann und Frau.“ (1996: S. 129-130). Diese Verantwortung soll auf gleichen Anteil von Stillers und Julikas Schuld in bezug auf die Ehe hinweisen. Während Stiller seine Ehefrau verlassen hat, fühlt sich Julika ein „Opfer“ (1996: S. 129). Der junge Jesuit beschuldigt Julika einer kindischen, unreflexiven „Infantilität“ (1996: S. 130) und unverantwortlichen Lebenseinstellung: „Sie sind nicht erwachsen werden, nicht verantwortlich werden für ihr eigenes Leben.“ (1996: S. 129). Therese Poser schreibt dazu: „Auch dadurch (durch die Unfähigkeit des Jesuiten) lässt sie sich nicht dazu bewegen, einmal die Schuld bei sich zu suchen, sich wenigstens zu fragen, welche Fehler sie vielleicht gemacht hat.“ (1988: S. 26). Am anderen Ort im Text wird jedoch Jesuits Behauptung bestätigt: „Er (der Jesuit) hatte unrecht, dass Julika ein infantiles Verhältnis zur Ehe habe.“ (1996: S. 134).

In bezug auf die Ehe von Stiller und Julika schreibt Therese Poser: „Schwierig ist diese Ehe, die ja aus Liebe geschlossen wird von Anfang an in jeder Hinsicht belastet: durch die Frigidität Julikas einerseits wie durch Stillers Minderwertigkeitskomplexe andererseits. Ihre Schwäche bindet diese

Menschen aneinander.“ (1988: S. 24). Sowohl Julikas Krankheit als auch Untreue und Trennung symbolisieren die Möglichkeit eines neuen Anfangs. Die Innenkonflikte können durch das Bewusstsein beleuchtet und zur Gesundheit führen.

Die neue Julika?

Die Gesundheit symbolisiert Julikas scheinbare Innenveränderung. Infolge Stillers Verschwinden lebt sie in Paris. Trotzdem werden Julikas und Stillers Wege vereint. Was Julikas Innenleben betrifft, wird der Leser vor zwei Möglichkeiten gestellt. Wurde diese Frau infolge ihrer Krankheit und ihren Erfahrungen verändert oder aber veränderte sich Stillers Wahrnehmung? Es wird geschrieben: „Entweder hat sich der verschollene Stiller (...) ganz getäuscht oder es lag an ihm, dass Julika keine Frau war – oder: Julika ihrem verschollenen Stiller etwas erlebt, was sie gründlich verwandelt hat.“ (1996: S. 180). Stillers Identitätsverwandlung nimmt Julika aus dem Blickwinkel wahr: „Wie anders sie ist!“ (1996: S. 168). Stiller sieht nicht ihre Müdigkeit und ihre Zartheit, er sieht Julikas „lachendes Gesicht“ (S. 168), das ihre Freude vom Leben und ihr Glück repräsentiert. Julika für Stiller „eine großartige Frau“ (1996: S. 333) dar, „die noch nie geliebt ist und die noch nie geliebt hat“ (1996: S. 333). Diese Worte hängen mit weiteren Lebensschritten von beiden Romanfiguren zusammen. Der neue Stiller bestätigt in bezug auf die Partnerbeziehung folgendes: „Entweder wir wir uns am andern kaputt oder es gelingt uns, einander zu lieben.“ (1996: S. 333).

Julikas Entschlossenheit, „wieder mit ihm zusammen zu leben“ (1996: S. 333) weist auf ihre Hoffnung hin. Trotz Julikas und Stillers Hoffnung wird in dem Fall von einer „Aussichtslosigkeit“ (1996: S. 379) geschrieben. Julikas „tragene Kleider“ (1996: S. 378) verraten sowohl die materielle als auch symbolisch die beziehungslose Bescheidenheit. Die neue Ehe von Stiller und Julika wird nicht als zufriedene und glückliche Ehe geschildert. Der Staatsanwalt

sieht sie „verschüchtert“ (1996: S. 378) in dem neuen Leben. Die scheinbar neue Ehe bleibt kommunikationslos, „wortarm“ (1996: S. 379). Volker Hage schreibt dazu: „Denn nicht nur wird die alte Verbindung von Julika und Stiller aufgerollt, es kommt zu einer neuen, erneuerten. Sie bleibt so problematisch, wie die erste.“ (1983: S. 70).

Julika als Figur stellt die Passivität in der Verwandlung einer Lebenseinstellung dar. Julika präsentiert in ihrer Figur die Unfähigkeit der Flexibilität. Sowohl die Reaktionen als auch das Verhalten bleiben unverändert. Stiller gesteht es später selber zu: „Ihr Gesicht mit den ungemein schönen Augen ist unverwandelt, dermaßen unverwandelt, dass ich mich jetzt selber frage, was ich denn eigentlich erwartet habe.“ (1996: S. 369). Julikas Figur stellt die Möglichkeit der Verwandlung dar. In bezug auf Julikas Missverständnis und Unfähigkeit der tieferen Einsicht in ihr Innenleben fragt sie: „Was will er (Stiller) den immer von mir!“ (1996: S. 392). „Wie soll ich mich denn ändern! Ich bin doch so, wie ich bin.“ (1996: S. 394). Stiller drückt wieder sein eigenes Missverständnis aus: „Ich begreife sie (Julika) nicht.“ (1996: S. 408). „Warum habe ich diese Frau nie gefunden? Nie!“ (1996: S. 409). Nach Aussage des Staatsanwalts wird Julikas Bild von Stiller „vergewaltigt“ (1996: S. 395). Lüthi schreibt dazu: „Julika wird in ihrem Wesen verändert und letztlich zerstört durch Stiller, einmal durch das Bildnis, das er sich von ihr macht und gemäß dem er sie behandelt, dann aber auch durch das Bildnis, dass er sich von sich selbst gemacht und in dem er sich ihr naht.“ (1981: S. 65). Stiller ordnet Julika den Hochmut, den Gleichmut, die Harmlosigkeit und die Grazie zu. Das gegenseitige Missverständnis präsentiert die Identitätslosigkeit sowohl von Julika als auch von Stiller.

Auf Julikas innerliche Rigidität macht das geschilderte Aussehen aufmerksam, wobei dieselben Details absichtlich wiederholt beschrieben werden. Einerseits wird sie als „merklich älter“ (1996: S. 388) geschildert, andererseits wird auf ihr mädchenhaftes Aussehen dank „ihrem auffallendem Mädchenhaar“ (1996: S. 388) hingewiesen. Julika präsentiert mit ihrer Figur wieder die wortlose und stumme Einsamkeit, auf die ihre „reine Mimik“ (1996: S. 391) und ihr

stummes Lachen aufmerksam machen. Der Staatsanwalt behauptet, dass er „nie einen einsameren Menschen“ (1996: S. 393) gesehen hat „als diese Frau“ (1996: S. 393). Ihr „Erschrecktsein in Permanenz“ (1996: S. 389) weist auf die nie gelösten und bleibenden Innenkonflikte hin. Der Erzähler, also Stiller, aber auch anderen Figuren des Romans empfinden Mitleid mit Julika, und diese Haltung drückt der Erzähler durch das vielfach wiederholte „arme Julika“ aus. Der Staatsanwalt stellt in bezug auf Julika die Frage, ob sie etwas aus ihrem Innenleben „verloren hätte“ (1996: S. 391). Diese Frage wird in bezug auf die Realität gestellt, dass niemand mit dieser Frau einen Kontakt anknüpfen kann. „Trotz aller Sympathie, (...), wusste ich (der Staatsanwalt) tatsächlich nie so recht, was ich mit ihr reden sollte.“ (1996: S. 388).

Wo liegt der Grund dieses rätselhaften Verhaltens? Steht im Hintergrund ihre Krankheit? Beeinflusst die Krankheit Julikas Lebenseinstellung und Julikas Natur so tief, dass diese Figur in die Rolle der passiven Zuschauerin ihres eigenen Schicksals gestellt wird? Wird die Krankheit mit der Passivität so stark vereint, dass sie ein unüberwindliches Hindernis auf dem Weg zur Verwandlung und dadurch zur Gesundheit darstellt? Julikas Passivität präsentiert ihr verschlossenes Innenleben, ihre Einsamkeit auf der Ebene der Gedanken. Julikas Figur weist auf das Unmögliche hin, die erlebten Erfahrungen einfach wörtlich zu übergeben. Diese Romanfigur in bezug auf diese Wirklichkeit resigniert in der Sphäre der Menschenbeziehungen und der Kommunikation. Julika präsentiert die Figur, die anstelle von Wörtern ihre Körpersprache als Ausdruck ihres Leidens benutzt.

Die Möglichkeit eines neuen Anfangs und Julikas persönlichen Verwandlung wird verpasst. Ihre Gesundung macht keine Fortschritte, bleibt aus, und diese Stagnation spiegelt sich in der Verschlimmerung ihrer Krankheit. Julikas „ganze linke Lunge“ (1996: S. 393) ist behindert. Auf Julikas Versöhnung oder auf ihre Machtlosigkeit macht die Ruhe aufmerksam. Das tiefe Leiden wird direkt nicht beschrieben, aber es reflektiert sich in der Frage des Staatsanwalts: „Was ist mit diesem Menschen geschehen? Denn dass ein Mensch so sein kann von Anfang an, so ausdruckslos noch im Zustand der schreienden Not...“ (1996: S. 393). Diese Frage weist auf die Aussichtslosigkeit, auf die

Sehnsucht und den Bedarf hin, in dieser Frau etwas durchzubrechen. Julika als Figur bleibt jedoch auch für den Leser bis Ende „undurchdringlich“ (1996: S. 393). Die Ursache von Julikas Verhalten deckt der Staatsanwalt auf: „Zwischen ihrer Not und der Welt schien eine Wand zu sein.“ (1996: S. 393). Diese Wand stellt sinnbildlich die tiefe Angst dar, die sich auf alle Ebenen des realen Lebens bezieht. Julika sagt über die Operation erst in dem Moment aus, sobald sie „keine Angst“ hat (1996: S. 393). Das Symbol der Wand weist auf die unbeantwortbaren Fragen in bezug auf Julika als Figur hin.

Julikas „Augen ohne Blick“ (1996: S. 394) machen auf die sich nähernde Operation aufmerksam. Nach der Operation gibt es nur eine Frage: „Wird sie sterben?“ (1996: S. 412). Stiller behauptet, dass diese Frau kein Lebenssymbol darstellt: Sie starb langsam „Tag für Tag, seit vierzehn Jahren“ (1996: S. 416). Julikas Krankheit und infolgedessen auch ihr Tod symbolisieren das mit tiefem und stummem Leiden erlebte Leben.

5.2.5. Zusammenfassung von Julika

Julika als Romanfigur wird vor allem als „ein ungewöhnlich zartes Wesen, scheu von Natur und von mädchenhafter Verhaltenheit im Wort“ (1996: S. 106) geschildert. Es gibt zwei sehr häufig benutzte Begriffe, mit denen sie charakterisiert werden soll: Einerseits ist es „die schöne Julika“, und andererseits „die arme Julika“. Diese Begriffe stellen sowohl die Kontraste innerhalb dieser Figur, als auch ihre Ganzheit dar.

Julika stellt eine sehr begabte Künstlerin dar, die sich nur nach der Phantasiewelt orientiert. Äußerlich symbolisiert sie mit ihrer Schönheit, ihrer Begabung und ihrem Ruhm das Ideale. Der Ausdruck „die arme Julika“ macht jedoch auf eine andere Wirklichkeit aufmerksam. Die Realität hängt eng mit dem Alltag zusammen und mit der Fähigkeit, in dem wirklichen Leben zu bestehen. Julikas Krankheit ermöglicht es dieser Romanfigur nicht, das Wesentliche zu erleben, und infolgedessen vertiefen sich die Probleme ihrer Persönlichkeit. Erst aus dieser Perspektive wird ihre Kunstwelt vielmehr wie eine Flucht gesehen.

Julikas Unglück liegt darin, die ihrem Geschlecht zugeschriebene Rolle der Frau nicht ausfüllen zu können. Der Hauptpunkt oder sogar die einzige Hauptmöglichkeit liegen in Julikas Verwandlung, zu der sie nicht fähig ist. Ihr Tod symbolisiert für den Leser die Frage nach Julikas Wirklichkeit. Man stellt fest, dass während der Handlung keine der Erwartungen, Wünsche oder Träume Julikas erwähnt werden. Der letzte Satz über Julika „sie ist schön“ (1996: S. 426) zeigt jedoch, wie Max Frisch die Frauenfigur durch seinen Erzähler beurteilt.

5. 3. Psychologische Analyse von Sibylle

Sibylle tritt in Frischs Werk in verschiedenen Etappen ihres Lebens auf. Einerseits ist das die Sibylle mit ihren 28 Jahren. Andererseits tritt sie noch als 35jährige auf, die aber im Roman keine wichtige Rolle, im Unterschied zu der 28jährigen Sibylle, einnimmt. Diese Frau stört Stillers Leben und setzt die ganze Handlung in Bewegung.

5. 3.1. Sibylle als übliche Frau

Sibylle stellt die übliche und durchschnittliche Frau des gewöhnlichen Alltags dar. Unserer Meinung nach könnte sie am Anfang des Romans mit dem unbestimmten Artikel als „eine“ geschildert werden. Diese Figur ist nicht dazu geeignet, die Neugierde des Lesers zu wecken. Schon die ersten Sätze im Roman offenbaren die Farblosigkeit dieser Frau, die Julika nur „deine (Stillers) Dame“ (1996: S. 119) nennt. Stillers Frage macht ebenfalls deutlich, dass Sibylle als irgendwie undeutliche, als wenig individuelle Figur gezeichnet ist: „Wen meinst du?“ (1996: S. 119). Infolge Sibylles Rolle der Geliebten präsentiert sie in gewisser Weise die zweite, die andere und am Anfang des Romans sogar die namenlose Frau. Die Identität dieser Frau wird erst durch die Identitätssuche von Stiller deutlich. Stillers Identitätsproblematik bezieht sich aus seiner Perspektive, der des Erzählers, auch auf Sibylle. Stiller erkennt sie wahrhaftig erst, als er ihr

Foto sieht, sie gewinnt an Individualität in dem Maße, wie sie in den Mittelpunkt der Erzählung rückt. Das Bild, das Stiller sich von Sybille macht, fasst er in seinen Erinnerungen zusammen: Sybille hat „ein Gesicht, das gar nicht allgemein ist, ein einmaliges Gesicht, lebendig, liebenswert im höchsten Grad“ (1996: S. 195). Erst in diesem Moment wird über Sybille gesprochen als von der seltsamen Frau.

Von Sybilles Äußerem erfährt der Leser nicht viel. Sie hat schwarzes Haar, hellblaue Augen, zieht sich elegant an und hat einen „guten Geschmack“ (1996: S. 272). Nach Stiller wirkt Sybilles allgemeines Aussehen „zierlich“ (1996: S. 251) und unschuldig.

Sybille als Figur repräsentiert den Typ der Mutter, die ein glückliches Leben in ihrer Familie führt, zu auch ihr Ehemann Rolf und Sohn Hannes gehören. Infolge dieses Lebensstils stehen der Haushalt und die Erziehung des Kindes im Vordergrund. Keine anderen Interessen von Sybille haben ähnliches Gewicht. Diese Romanfigur steht für das gewöhnliche, normale, durchschnittliche Leben einer Durchschnittsfamilie. Die Gesundheit dieser Frau wird sinnbildlich im Vergleich mit der Sonne dargestellt, die sich „voll im Gesicht“ (1996: S. 277) von Sybille spiegelt. Sybilles „sonnengebräunte“ (1996: S. 227) Haut bestärkt noch diese Behauptung. Die Sonne stellt das Symbol von Sybilles Innenleben dar. Mittels dieses Symbols wird auf die folgenden Charakterzüge hingewiesen: auf Optimismus, auf Lebensfreude und auf Vitalität. Auch in der Realität der Romanhandlung gibt es Hinweise auf diese so ausgeprägte Normalität: Sybille ist gesund, und sie ist Mutter. Sybilles Innenleben präsentieren die positiven und wirklichen Werte der völligen Lebensfreude. Stiller ordnet der glücklichen, lustigen, frohen, zufriedenen und ausgeglichenen Sybille noch viel „Grazie“, „Licht“ und „Geist“ (1996: S. 253) zu. Das extrovertierte Verhalten äußert sich in ihrer Offenheit in der Kommunikation, in ihrer Spontaneität und Emotionalität.

Die Kommunikationsfähigkeit und die Kommunikationsoffenheit werden im Text häufig und intensiv in bezug auf die Emotionalität dargestellt. Einerseits wird auf die negativen Emotionen, „sie weinte, schluchzte“ (1996: S. 227)

hingewiesen, andererseits auch auf die positiven: „Sie saß im Schaukelstuhl und lachte.“ (1996: S. 249). Sibylles Gefühle und Emotionen präsentieren die Fähigkeit des leicht entstehenden Kontaktes mit anderen Menschen, woran sie zugleich einen starken Bedarf hat. Auf das Bedürfnis des menschlichen Kontaktes macht Sibylles nonverbale Kommunikation aufmerksam, die sich auf der unbewussten Ebene präsentiert: „Sie war gleichfalls aufgestanden, um ihm näher zu sein.“ (1996: S. 259). Die extrovertierte Haltung erwartet Sibylle auch von den anderen Menschen, wobei für sie anderes Verhalten wenig Verständnis aufbringt. Diese Behauptung betrifft ihren Mann, der immer „etwas Wichtiges, etwas Sachliches“ (1996: S. 272) und Emotionsloses sagt.

Sibylle präsentiert die typischen Züge der Extroversion. Die Aufgeschlossenheit, die Empfindlichkeit und die Aufrichtigkeit stellen die Möglichkeit für das Vertrauen dar. Der Einfluss dieser Haltung und Lebenseinstellung auf Stiller ist nicht zu leugnen. Seine Angst und Hemmungen werden beseitigt. Für Stiller stellt Sibylle die Einzige dar, die die Rolle der Zuhörerin einnimmt und „ihn (Stiller) sprechen“ ließ (1996: S. 262). Ihre Lebenseinstellung wird in der Auseinandersetzung mit Stiller weiter verdeutlicht. Stiller vertraut ihr seine Befürchtungen an. Sie negiert die Möglichkeit der Vollkommenheit und des Idealen. Sie beschuldigt sowohl Stiller als auch Rolf dieser Charakterzüge: „Ihr Männer, (...), warum wollt ihr immer so großartig sein!“ (1996: S. 263). Infolge der Erfahrung mit Stiller und mit Rolf findet Sibylle die Männer „komisch“ (1996: S. 278), „mit ihrem Ernst“ (1996: S. 278). Sie repräsentiert eine weniger reservierte Einstellung zum Leben. In diesem Sinne widerlegt sie Stillers Wahrnehmung von seinem Ich: „Und du hast erwartet, (...), dass du in deinem Leben nie versagen würdest?“ (1996: S. 262).

Sibylles Fraulichkeit wird auf der konkreten Ebene mit verschiedenen Details veranschaulicht, die im Text absichtlich häufig wiederholt werden. Es werden ihre „Tüchlein und Puder“ (1996: S. 227), „Hütchen“ (1996: S. 251) und ihre „Lippen mit frischem Rouge“ (1996: S. 263) geschildert.

Sibylle stellt die wirkliche Frau dar, deren Charakter Schwächen und Stärken gleicherweise ausmachen. Sibylle präsentiert die von ihrem Mann

abhängige Frau. Die Abhängigkeit betrifft alle Ebenen ihres Lebens, sowohl die materielle als auch die intellektuelle. Im Vordergrund steht jedoch eindeutig die finanzielle Abhängigkeit, die das Hindernis auf dem Weg zu persönlicher Selbständigkeit darstellt. Dieser Charakterzug wird in Stillers ironischer Bemerkung von der „Verwöhnheit der Dame“ (1996: S. 272) spezifiziert.

Sibylle lebt ein sorgenfreies Leben. Diese Behauptung bestätigt das leicht abgeschlossene Studium, das sie aufgrund der Liebesbeziehung mit einem Lehrer schaffte. Der Professor stellt für sie ihre erste Liebe dar, „dem sie ihre Maturität verdankte“ (1996: S. 255). Weist diese Situation auf Berechnung und Oberflächlichkeit als Züge in Sibylles Charakter hin? Diese erwähnten Eigenschaften werden in ihrem Verhalten zu Rolf und zu Stiller sichtbar. Der Stolz darauf, dass sie die Gattin eines angesehenen Mannes ist, macht auf ihre Eitelkeit aufmerksam: „Sibylle schätzte es sogar sehr, dass Rolf, nunmehr Staatsanwalt, Arm in Arm mit ihr durchs Foyer wandelte.“ (1996: S. 217). Diese Eigenschaft wird auch in bezug auf Stiller offenbar. Sibylle aufgrund Stillers Skizzenbuchs ist „bestürzt im Gefühl, sich in einen Meister verliebt zu haben“ (1996: S. 257). Sibylles eigene Selbstrealisation wird nicht verwirklicht. Dieser Teil ihres Ichs überträgt sie auf die Erfolge und Aktivitäten von den Männern, wodurch die wirkliche Abhängigkeit entsteht.

5. 3.2. Sibylle als Ehefrau

Sibylle als Figur stellt sinnbildlich die Ehekrise dar. Äußerlich lebt sie in der zufriedenen Ehe, in einer „Ehe im klassischen Stil, Monogamie“ (1996: S. 203). Das scheinbare komplexe Glück der Ehe sollen das Kind und eigenes Haus bilden. Sibylle leidet jedoch an der Männertheorie über die Freiheit in der Ehe. Diese Ehetheorie symbolisiert einerseits Sibylles gegensätzliche Wahrnehmung, die sie mit ihrer Einstellung ausdrückt: Die Theorie nennt sie „eine geistreiche Männer-Ausrede“ (1996: S. 204). Andererseits nutzt sie selbst diese Theorie paradox aus. Infolgedessen wird ihre Abhängigkeit sichtbar, als sie für ihren bisherigen Leben Rolf verantwortlich macht. Die ersten Lebensschritte

nach der Selbständigkeit drückt sie nur in Trotz aus und ist sich bewusst, dass sie ihr Leben anders organisieren will. Sibylle bestätigt diese Absicht mit folgenden Worten: „Ich nehme mir die Freiheit schon selbst, wenn ich sie brauche.“ (1996: S. 198). Diese Aussage weist einerseits auf Entscheidung hin, andererseits jedoch auf die Verzweiflung infolge der befürchteten Unfähigkeit zu einem selbständigen Leben.

Den Anfang des selbständigen Lebens symbolisiert Sibylles entstehende Liebesbeziehung mit Stiller. Stiller stellt die Schlüsselrolle ihrer Verwandlung, ihrer Sehnsucht nach der Freiheit, ihrer Frauenreife und ihrer Selbständigkeit dar. Wo liegt der wesentlichste Anlaß zu dem Anfang dieser Beziehung? Spielt da eine wichtige Rolle Rolf mit seiner Ehetheorie? Sucht vielleicht Sibylle ihre Freiheit in einer Liebesbeziehung? Oder spekuliert sie einfach nur auf eine wirkliche Liebe zu Stiller? Einerseits kann man über die Langweile und über die Monotonie ihrer bisherigen Ehe nachdenken, andererseits über die Leere auf der emotionalen Ebene infolge Rolfs Ehetheorie. Sibylle ist die treue und vorbildliche Ehefrau, die infolge der emotionalen Leere den Ausweg „der Demonstration“ (1996: S. 266) benutzt und die Rolle der „wartenden Frau“ (1996: S. 266) ablehnt.

Stiller stellt für Sibylle das Gegenteil ihres Mannes dar, „er (Stiller) ist sehr anders als du (Rolf)“ (1996: S. 199), und die Spannung „aller illegalen Tätigkeit“ (1996: S. 217). Stiller präsentiert für Sibylle vor allem das Unbekannte und das Romantische, was sie einerseits im realen Leben und andererseits in ihrem Innen entdeckt. Sibylle verkörpert Aktivität. Sie ist es, die die Initiative ergreift. Stiller sagt darüber: „Ihr erster Besuch war ein Überfall gewesen.“ (1996: S. 249). In Stillers Atelier entdeckt Facetten eines noch nicht bekannten Lebens, eines Lebens in der Phantasie und in der Kunst, und sie ist verzaubert. Sie nimmt „den Zauber des Provisorischen“ (1996: S. 249) wahr. Das Unbekannte verkörpert einerseits Sibylles Unwissenheit, andererseits die Bereicherung ihrer Lebenseinstellung: „Sibylle war froh um alles, was sie befremdete.“ (1996: S. 256). Sibylle ist nicht imstande, die Frage zu beantworten „ob Stiller ein wirklicher Künstler“ (1996: S. 256) ist.

Sibylle präsentiert ihre Aufgeschlossenheit in allen Situationen, was auch ihre Untreue betrifft. Rolf stellt ihr schlechtes Gewissen dar, und deshalb wird die ganze Affäre von Sibylle selbst mitgeteilt. Sibylle bleibt in bezug auf das Bedauern über ihre Untreue zersplittert. Einerseits nimmt sie sich selbst als die Schlechte neben ihrem Mann hin, der immer „eine Art von Verständnis und Nachsicht“ (1996: S. 268) präsentiert, andererseits sieht sie durchaus auch den „Verrat an Stiller und an sich selbst“ (1996: S. 268). Die Emotionen ermöglichen ihr keine objektive Sicht.

Weder Sibylle, noch Rolf versuchen ernsthaft, ihre zerfallende Ehe zu retten. Die Lösung wird aufgeschoben. Sibylle flieht unbewusst in die Liebesbeziehung und Rolf in seine Arbeit. Er sagt nur: „Bitte sehr, meine Liebe, wie du willst!“ (1996: S. 217). Stillers und Sibylles Liebesbeziehung wird von Rolf als „eine Maskenball-Liebelei“ (1996: S. 203) bezeichnet. Die Masken symbolisieren für Rolf nur ein bald endetes Spiel. Diese Einstellungen weisen entweder auf Rolfs und Sibylles gedankliche Bequemlichkeit hin, oder auf die Angst vor der Lösung. Sibylles und Rolfs Leben bleibt äußerlich unverwandelt. Trotz der Ehekrise ist Sibylle weiter von ihrem Mann abhängig. Infolge der materiellen Abhängigkeit wird das Problem ihrerseits nicht lange gelöst. Eine gewisse Rolle stellen auch die gesellschaftlichen Konventionen dar. Sibylle sagt darüber aus, es wäre besser, wenn „äußerlich alles beim alten bliebe“ (1996: S. 217). Sie präsentiert keine freidenkende und leichtsinnige Frau, ganz im Kontrast wird im Text auf ihre pragmatische und realistische Natur hingewiesen. Im Vordergrund ihrer Befürchtungen steht die Einstellung der Verwandtschaft und der Bekannten. „Sibylle lebte weiterhin in der Wohnung mit Rolf, alles andere hätte die Verwandtschaften aufgescheucht.“ (1996: S. 217). Es setzen sich die „reizende(n) Abende im geselligen Kreis gemeinsamer Freunde“ (1996: S. 217) fort. Die erwähnten Masken in Sibylles Liebesbeziehung werden auf ihre Ehe in Form der Verstellung übertragen.

Sibylle bewegt sich sowohl in der Realität als auch in ihrem emotionalen Leben zwischen zwei Männern. Der Vergleich von Stiller und von Rolf präsentiert ihre emotionale Zersplitterung und Verwirrung. Diese Romanfigur

wird vor die Lebensentscheidung gestellt: „Welcher der beiden Männer“ (1996: S. 268) ist der Richtige? Die Ratlosigkeit weist auf zwei unterschiedliche Lebensstile. Einerseits ist das „ein ländlicher Gasthof in der Nacht“ (1996: S. 264) und „andererseits ihr vertrautes Heim mit dem kleinen Hannes“ (1996: S. 264). Für Sibylle bedeuten sowohl die grenzlose Freiheit als auch das Familienleben „zwei so herrliche Welten“ (1996: S. 264). Diese komplizierte Situation verlangt jedoch dringlich nach einer Lösung. Das bisher gelebte Leben ist unerträglich und von dem neuen hat Sibylle keine reale Vorstellung. Statt der Lösung träumt sie passiv, und voller Hoffnung wartet sie auf ein Wunder: „Irgend etwas würde schon geschehen!“ (1996: S. 277). Einerseits will Sibylle frei bleiben, andererseits sehnt sie danach, dass ihre Situation geklärt wird. Möglicherweise deshalb provoziert sie absichtlich ihren Ehemann mit ihrer Redeweise. Sie spricht von einer Parisreise mit dem Geliebten und wartet auf Rolf's Reaktion: „Ich weiß nicht, für wie lange, vielleicht nur für ein paar Wochen, vielleicht auch für länger.“ (1996: S. 273). „Oder hast du etwas dagegen?“ (1996: S. 273). Unbewusst, weil sie sich aus der Abhängigkeit von ihrem Ehemann nicht zu lösen vermag, sucht Sibylle die Lösung ihres Problems ausgerechnet bei ihm und schreibt ihm die Rolle des Richters zu. Rolf bleibt jedoch in dergleichen passiven Position wie Sibylle. Die endgültige Entscheidung, die nach sieben langen Monaten endlich fällt, bedeutet für Sibylle die Möglichkeit des neuen Anfangs sowohl ohne Rolf als auch ohne Stiller.

Die Notwendigkeit eines Entschlusses symbolisiert das nicht geborene Kind von Sibylle und Stiller. Der Schwangerschaftsabbruch stellt das Ende von Sibylles Liebesbeziehung sinnbildlich dar. Die von Sibylle verbrachte Zeit in Pontresina wird mit der „Bedenkzeit“ (1996: S. 255) verglichen. Die Trennung von Stiller zeigt auch Sibylles innere Schwäche. Dieser Abschied bedeutet für Stiller viele „Demütigungen“ und eine tiefe „Erniedrigung“ (1996: S. 288). In dieser Situation tritt die sich verstellende, verwöhnte, naive und unaufrichtige Sibylle auf. Die Verstellung bezieht sich auf das Verhalten der Dame, die sich mit ihrem hohen Lebensstilniveau und mit vielen Erfahrungen präsentiert. Ihre Erzählungen von all den Männern im Hotel und von ihren Vergnügungen weisen auf ihre Absicht

hin, Stiller zu provozieren. Diese Behauptung bestätigt Stiller: Mit ihrem „übermütigen Ton“ (1996: S. 290) spricht sie provozierend von „dem himmlischen Tänzer“ (1996: S. 292), von „dem Franzosen“ (1996: S. 292). Die Pose der Dame stellt für Sibylle eine Maske dar, die sie vor ihren eigenen Emotionen bewahren soll.

Auch das Ende ihrer Beziehung zu Rolf findet einen symbolischen Ausdruck in einem Detail: die leere Wohnung, „die anschauliche Summe ihres Lebens“ (1996: S. 283). Diese Wohnung weist auf die letzte Möglichkeit eines weiteren Ehelebens mit Rolf hin: Sibylle versucht „Rolf anzurufen, aber vergeblich“ (1996: S. 283). Auf der Ebene der Symbole wird sowohl durch die Wohnung als auch durch ein Detail in Sibylles Verhalten ihre Sehnsucht nach der Heimkehr präsentiert. Symbolisch ist, dass der Hörer von Rolf nicht abgenommen wird, was auf die Notwendigkeit von Sibylles eigenem Lebensweg hinweist. Der schwere Weg zu der persönlichen Freiheit wird in der realen Situation in Sibylles Verhalten symbolisiert: Sie fürchtet sich vor der Selbständigkeit und „statt durch die Tür“ (1996: S. 284), geht sie „nochmals zum Fenster“ (1996: S. 284). Sie weiß, dass die Rückkehr in das Alte ohne ihre eigene Verwandlung nicht möglich ist. Diese Gewissheit drückt sich in ihren Vorwürfen und Beschuldigungen an die Adresse von Rolf aus, die ihre eigene Schuld verkleinern sollen. Sie drückt aus: „Wir sind nie eine Ehe gewesen.“ (1996: S. 284). Sibylle raisonniert: Sie hat sich „unter Ehe etwas anderes vorgestellt.“ (1996: S. 284). Sibylle wird verwirrt, worauf ihre ratlosen Argumente hinweisen: Sie betont, dass sie nicht „ein Verhältnis“ (1996: S. 284) oder „irgendeinen Mann“ (1996: S. 285) haben will und will auch nicht „irgendeine Frau“ (1996: S. 285) für Rolf darstellen. Diese Worte weisen auf Sibylles emotionalen Bedürfnisse hin, die nicht befriedigt sind. Sie nennt die ganze Situation, trotz der scheinbaren Freiheit, „jämmerlich“ (1996: S. 284). In dem Augenblick, als sie sowohl ihre Eifersüchtigkeit als auch ihre Naivität in bezug auf die Ehe zugesteht, befindet sie sich am Anfang ihrer Innenverwandlung. Sie weist provokativ auf ihren eigenen Wert hin, damit die negativen Emotionen überwunden werden: „Hast du (Rolf) denn gemeint, ich

halte dich für den einzigen liebenswerten Mann?“ (1996: S. 286). Sibylles Abschied und zugleich das neue Leben finden mit ihrem „Ich gehe schon!“ (1996: S. 227) ihren prägnantesten Ausdruck. Sibylles Schlussentscheidung wird jedoch nicht als wirklich stabil dargestellt. Bis zum letzten Augenblick wird auf ihre Abhängigkeit von Rolf hingewiesen. Sibylle erwartet, dass Rolf ihr den neuen Lebensweg versperrt, was auf Sibylles Angst vor der Einsamkeit, der Verantwortlichkeit und der Selbständigkeit hinweist. In bezug auf die Scheidung wird darüber im Text gesagt: „Sie überließ es ihm, die nötigen Schritte zu unternehmen.“ (1996: S. 227).

5.3.3. Sibylle als selbständige Frau

Auf den neuen Lebensweg weisen Sibylles eigene Wohnung und ihre Arbeit hin. Sibylles Absicht, „ihr eigenes Geld“ (1996: S. 300) zu verdienen, führt in ihrem Fall zu wirklicher Freiheit und Selbständigkeit. Die Einsamkeit beinhaltet zugleich sinnbildlich die Möglichkeit der Identitätssuche. Die bisher nicht erkannten und erlebten Erfahrungen ermöglichen Sibylle, neue Lebensperspektiven zu gewinnen.

Sibylle lebt in Amerika, in New York „einsam und für sich selbst verantwortlich, abhängig von ihren eigenen Fähigkeiten“ (1996: S. 301). Die Arbeitsstelle findet sie „dank ihrer Kenntnisse der europäischen Sprachen“ (1996: S. 301). Die „öde“ (1996: S. 301) Arbeit und die schlechte Mietwohnung stellen an Sibylle hohe Ansprüche an Geduld und Ausdauer. Einerseits wird in bezug auf Sibylles Position eine schwierige Lebenssituation dargestellt, andererseits mobilisiert „der Fleiß aus Verzweiflung“ (1996: S. 303) ihre Kraft, ihren starken Willen und ihre Geduld. Aus dieser Perspektive wird sie wieder als gesunde Frau wahrgenommen, die die wirkliche Freiheit „als Würde“ (1996: S. 301) völlig erlebt. Die Freiheit symbolisieren der Himmel, die Landschaft, die Wälder und das Meer – Elemente der Natur - die Sibylle umgeben.

Die psychische Ausdauer und die wirkliche Lebensfähigkeit führen Sibylle zu persönlicher Reife. Der Erzähler nennt es „Jugend und Reife in einer Person“

(1996: S. 245). Die gewonnene Frauenreife ermöglicht es Sibylle, mit ihrem Mann wieder in der Ehe zu leben. Die Erkenntnis, dass es „keinen Menschen“ (1996: S. 309) gibt, „der ihr näher stehen könnte als dieser Rolf, ihr Mann“ (1996: S. 309) präsentiert Sibylles tiefe innere Verwandlung. Sibylle und Rolf stellen im Roman eine überstandene Ehekrise dar.

5.4. Kontrast zwischen Julika und Sibylle

Stiller verbindet die Frauenwelt von Julika und von Sibylle. Julika ist seine Ehefrau und Sibylle seine Geliebte. Diese zwei Frauen wissen voneinander. Julika ahnt zuerst die Existenz einer zweiten, aber erfährt während Stillers Liebesbeziehung von Sibylle nichts Näheres. Sibylle nennt ihre Rivalin ein „Gespenst“ (1996: S. 271). Sibylle sieht Julika nur in Stillers Atelier, nicht persönlich, sondern in der Gestalt der Vase, die Stiller modelliert hat.

Julika und Sibylle stellen zwei völlige Gegensätze auf allen Ebenen dar. Diese Frauen sind sowohl in dem Äußeren als auch in dem Inneren unterschiedlich. Sie präsentieren mit ihren Figuren die Kontraste in bezug auf die Lebenseinstellungen, die Lebensprioritäten und die Lebensrollen.

Der Grundkontrast liegt in dem Verhalten. Julika verkörpert eindeutig die introvertierte Natur im Gegensatz zu der extrovertierten Sibylle. Auf der Ebene der Charakterzüge sind es die folgenden: Verschlossenheit-Aufgeschlossenheit, Kommunikationslosigkeit-Kommunikationsfähigkeit, Kühle-Emotionalität, Kontaktlosigkeit-Kontaktbedürfnis, Trauer-Freude, Pessimismus-Optimismus. Auf diese Züge wird in der Beziehung zu Stiller hingewiesen. Während sich Sibylle für Stiller mit ihrer offenen Frage „Was ist denn das?“ (1996: S. 249) interessiert und durch Einfühlsamkeit den Kontakt bildet, spricht Julika selbstsüchtig „ausschließlich vom Ballett“ (1996: S. 86), und auf anderen Gebieten der Interessen und der Kommunikation bleibt sie reserviert. Sibylle stellt im Gegenteil zu Julika eine vertrauenswürdige Frau dar: Sie „ließ ihn (Stiller) sprechen.“ (1996: S. 262). Zum Ausdruck von Julikas Verschlossenheit

setzt der Autor das Sinnbild der Masken ein. Julika als Figur spielt in Masken sowohl auf der Bühne, als auch in ihrem persönlichen Leben: Sie ist „glücklich in einer Verkleidung“ (1996: S. 83). Sibylle auf der anderen Seite wird gezeichnet als die wissende Frau, die Vertrauen verdient und menschliche Beziehungen mit einem „Gesicht ohne Larve“ (1996: S. 250) bilden kann.

Der weitere Kontrast zwischen Julika und Sibylle wird auf der Ebene der Krankheit und der Gesundheit präsentiert. Julika tritt im Text immer als Kranke und verletzte Frau auf. Sibylles Gesundheit in bezug auf ihre Mutterschaft und innere Freude weist auf das die Qualität der Fraulichkeit hin. Aus Sibylles Perspektive ist Julika keine „gleichwertige Frau“ (1996: S. 270). Julika stellt „eher eine Vase als eine Frau“ (1996: S. 250) dar, eine Frau, „die Stiller in eine Vase verwandelt hatte“ (1996: S. 254). Julikas Fraulichkeit spiegelt sich in der Kunst im Gegensatz zu Sibylles Weiblichkeit des realen Lebens. Infolgedessen repräsentiert Julika teilweise ein Mädchen mit ihrer „schulmädchenhaften Wollmütze“ (1996: S. 84). In einen Kontrast zu der Mädchenmütze Julikas stellt der Text Sibylles Frauensachen wie „Rouge und Handtasche“ (1996: S. 263).

Im Hinblick auf die gesellschaftlichen Rollen, die diese beiden Frauen spielen, wird einerseits auf die Selbstrealisation hingewiesen, andererseits auf die innere Leere. Während Julika ihre Lebenspriorität in der Arbeit sucht und ihre Identität dadurch findet, bleibt Sibylle in diesem Sinn unzufrieden und von den Männern abhängig. Sibylles Lebensprioritäten, die sich zusammenfassen lassen in dem Wunsch nach einem glücklichen Familienleben, weisen jedoch zugleich auf Julikas Leere im Privatleben hin.

Ein weiterer Kontrast liegt zwischen der Begabung von Julika und der Durchschnittlichkeit von Sibylle. Julika stellt die Repräsentantin der künstlerischen Welt dar, Sibylle im Gegensatz dazu die Repräsentantin der bürgerlichen Welt. Die Trennung von Stiller bedeutet jedoch für beide Romanfiguren dieselbe Gelegenheit der Innenverwandlung und der Revision der Lebenseinstellung. Für Julika symbolisiert diese Möglichkeit ihre Krankheit und das Sanatorium, für Sibylle die eigene Arbeit und Wohnung in Amerika. Während Sibylle die schwierige Zeit des Lebens besteht und ihrer gesunder Art

und Weise nach und nach zur reifen Frau wird, präsentiert Julika mit ihrem „Was will er (Stiller) denn immer von mir!“ (1996: S. 392) die Disharmonie mit sich selbst in ihrer Lebenssituation und bleibt unverändert.

Auch die Ehen von Julika und von Sibylle sind im Kontrast geschildert. Die Ehen sind nach Therese Poser „durch die Liebe zwischen Stiller und Sibylle verbunden“ (1988: S. 27), wodurch auch die Ehekrisen entstehen. In ihren *Oldenbourg Interpretationen* wird treffend der Unterschied zwischen diesen Ehen ausgedrückt: Rolf und Sibylle sind nicht „mit psychologischen Komplexen und ökonomischen Schwierigkeiten behaftete Menschen wie Stiller und Julika“ (1988: S. 27), die eine komplizierte „Ehe zwischen Künstlern“ (1988: S. 27) und zugleich ein „Gegenbild“ (1988: S. 27) von Rolfs und Sibylles „bürgerlicher Ehe zwischen gesunden und erfolgreichen Menschen“ (1988: S. 27) darstellen. Während Rolf und Sibylle ihre Ehekrise überwinden, gelingt es Stiller und Julika nicht.

5.5. Literatursoziologischer Aspekt

5.5.1. Die Rollen von Julika

Im Hinblick auf die Gesellschaft tritt Julika im Roman vor allem als Künstlerin, Kranke und Ehefrau auf. Die Handlung ihrer Romanfigur spielt sich etwa zwischen den Jahren 1935-1954 ab, zum großen Teil in der Schweiz und teilweise in Paris.

Julikas wichtigste Rolle ist die Rolle der Künstlerin. Sie ist Balletttänzerin. Der Leser trifft überall im Text auf verschiedene Hinweisen auf die Kunst in Beziehung zu Julika. Schon der erste Satz, der im Romantext von Julika spricht, hängt symbolisch mit der Kunst zusammen. Es wird dem verschollenen Stiller mitgeteilt: „Sie haben eine Gattin, die in Paris lebt.“ (1996: S. 12). Die Stadt Paris stellt hier eine klassische Stadt der Kunst dar im Vergleich zu Julikas Heimat, zur

Schweiz. Zu Paris gehören auch verschiedene Parfümerien, die auch im Zusammenhang mit Julika erwähnt sind: „Es muss eine gediegene Marke sein, man denkt sofort an Paris, an die Parfümerien bei der Vendôme.“ (1996: S. 54). Julika verkörpert eine künstlerische Welt, die voll von Aroma, Schönheit, Phantasie und Träume ist. Von ihrem Leben in Paris erfährt man nicht viel. Sie leitet hier eine Ballettschule, die mit dem Namen von Herrn Dmitritsch verbunden ist. Sonst bleibt dieses Teil von Julikas Leben verborgen. Man spricht nur von „Julikas schweren Jahren in Paris“ (1996: S. 363).

Allgemein werden Ruhm und Idealismus mit der Kunst verbunden. Die Künstler sind meistens komplexe und zugleich geachtete Persönlichkeiten, was auch für Julika gilt. Man fühlt eine Ehre, wenn man von ihr spricht, was die Aussage „Dame aus Paris“ (1996: S. 38) bestätigt. Als Künstlerin wird sie oft und fast überall bewundert, „im Restaurant und auf der Straße vor dem Restaurant“ (1996: S. 98-99). Sie wird auch in ihren Qualitäten von verschiedenen Männern bewundert, was sie als Künstlerin mit ihren „Küssen dahin, Küssen dorthin“ (1996: S. 99) erwidert. Julika scheint in der Gesellschaft sehr beliebt zu sein. „Alle hatten Frau Julika gern“ (1996: S. 111), „die Damen vom Ballett vielleicht weniger, (...), aber die Herren eigentlich alle.“ (1996: S. 126).

Woher stammt diese ruhmreiche Künstlerin? In welcher Familie hat sie ihre Jugend erlebt? Der Leser erfährt: Diese Frau kommt „aus kultiviertem Haus, ihre Mutter, die Ungarin, war eine Dame aus erster Gesellschaft gewesen, irgendwie aristokratisch“ (1996: S. 90) und Julikas Vater war als „Gesandter in Budapest“ (1996: S. 90) tätig, was auf ein hohes und geschätztes gesellschaftliches Milieu verweist. Andererseits erwähnt der Staatsanwalt ihre Not, die darin besteht, Waise zu sein.

Alle sehen Julika in ihrer Krankheit und bedauern diese große Künstlerin. Julika verkörpert und stellt eine Kranke dar. Es wird von ihr erwartet, dass sie zu Hause bleibt, dass sie ihre Arbeit aufgibt und wegen ihrer Krankheit das ganze Leben ändert. Sie tut es aber nicht: „Alle bewunderten Julika wegen dieser Energie, der Direktor, das ganze Ballett, das ganze Orchester....“ (1996: S. 89).

Der Figur Julika als Kranker räumt der Romantext die gleiche Wichtigkeit ein, wie Julika in der Rolle der Künstlerin. Es wirkt so, als ob die Rolle der Künstlerin einen Sieg darstellt, dagegen die Rolle der Kranken eine Niederlage. Dazwischen liegt die Rolle der Ehefrau und Freundin, die scheint aber im Vergleich zu diesen beiden Rollen nicht so wichtig und intensiv zu sein.

Julikas Ehe mit Stiller stellt keine glückliche Ehe dar. Der Staatsanwalt bezeichnet ihre Ehe als „nicht so (...), wie eine Ehe sein sollte.“ (1996: S. 55). Eindeutig ist diese Ehe unsichtbar und unerkennbar für die anderen. Sibylle spekuliert: „War das nun eine gescheiterte Ehe oder eine vollkommene?“ (1996: S. 256). Einerseits wird Julika in dieser Rolle der Ehefrau gesehen, die „mit einem so schwierigen Mann verheiratet“ (1996: S. 365) ist. Andererseits ist sie wahrscheinlich keine wirkliche Ehefrau und Hausfrau. Nach Stiller ist sie immer müde, und er macht ihr Vorwürfe wegen dem Geschirr. Er beschuldigt sie, nicht fähig zu sein, den „Freunden eine Mehlsuppe zu machen“ (1996: S. 144).

Was für Julika die Rolle der Mutter bedeutet, weiß niemand. Von einer verheirateten Frau werden normalerweise Kinder erwartet und so verwundert es nicht, dass man ihr zutraut, „nicht zu alt für Kinder“ (1996: S. 365) zu sein. Wahrscheinlich infolge ihrer Krankheit versöhnt sie sich schließlich mit der Kinderlosigkeit.

5.5.2. Die Rollen von Sibylle

Sibylle tritt in der Rolle der Ehefrau, der Mutter und der Hausfrau auf. Ihre Ehe ist äußerlich eine gewöhnliche Ehe, „eine Ehe wie viele andere“ (1996: S. 203), wobei auch alle Attribute im Text erwähnt werden. Diese Ehe hat ein Kind, baut „ein eigenes Haus“ (1996: S. 204) und unternimmt „jedes Jahr eine schöne Reise“ (1996: S. 203). Sibylles Mutterschaft wird in den Ausdrücken „der kleine Hannes“ (1996: S. 265), „siebenpfündiges Mädchen“ (1996: S. 212) oder „dieses Kleine“ (1996: S. 357) evoziert und weist zugleich auf ihr „Mutterglück“ (1996: S. 245). Zu der Rolle der Mutter gehört eng die Rolle der Hausfrau, der „hausfraulichen Geschäftigkeit“ (1996: S. 268), wie es Sibylles Mann Rolf sieht.

Auch in diesem Fall gibt es viele Ausdrücke, die Sibylle in dieser Rolle beschreiben und vorstellen: „Sibylle stellte die drei Kaffeetäßchen aufs Tablett“ (1996: S. 205) oder es werden die üblichen Alltage mit ihren Gewöhnlichkeiten wie „Rasensprenger“ (1996: S. 264), „der Zirkus“ (1996: S. 265), „die verehrte Nachbarin“ (1996: S. 265) oder die „wackere Gartenarbeit“ (1996: S. 265) erwähnt.

In gesellschaftlichem Bezug tritt Sibylle als „Frau eines Staatsanwaltes“ oder als „Frau Doktor“ (1996: S. 289) auf. Sibylle wird als eine „Tochter aus bürgerlichem Haus“ (1996: S. 248), als „Tochter aus reichem Haus“ (1996: S. 301) bezeichnet, die keine Sorgen „wie andere Leute“ (1996: S. 301) hat.

Sibylles Affäre mit dem fremden Mann bleibt Freunden und Verwandten verborgen. Sibylle lebt während ihrer Liebesbeziehung mit ihrem Ehemann und gibt vor, dass alles in Ordnung ist. „Dabei gab se ja wohl reizende Abende im geselligen Kreis gemeinsamer Freunde, die sich nichts anmerken ließen...“ (1996: S. 217). Die Untreue kann einerseits die Langweile, die Unzufriedenheit, den Trotz bedeuten, andererseits die Notwendigkeit der Veränderung. Trotz aller Möglichkeiten stellt das außereheliche Verhältnis einen Einbruch in die Ehe dar. Die Untreue bedeutet eine Sehnsucht nach Verbotenem. Sibylle und Stiller überschreiten die Grenzen der gesellschaftlichen Normen. Sie treffen sich auf einem Künstler-Maskenball. Die Masken scheinen, nur ein Spiel und ein Geheimnis zu symbolisieren. Die Gesellschaft darf nichts erfahren, weil es Konventionen und Normen gibt, die die Untreue brandmarken. Das Verbot der außerehelichen Beziehung stellen sinnbildlich die im Text zitierten Redensarten dar: „Üb immer Treu und Redlichkeit!“ oder „Ehrlich währt am längsten!“ (1996: S. 264). Sibylle muss wie Hanna in *Homo faber* die Frage des Schwangerschaftsabbruchs lösen.

Sibylle ist die Sportlerin und zugleich die Frau, die sich amüsieren kann: „Später ging sie hinunter in die Bar, bestellte sich einen Whisky, rettete sich in einen Flirt mit irgendeinem Herrn.“ (1996: S. 288).

In Amerika tritt Sibylle in der Rolle einer Unbekannten und Fremden auf, sie bleibt hier „heimlich und unerkannt“ (1996: S. 302). Sibylle schätzt diese

Anonymität, ihr „genöß es, niemand zu kennen.“ (1996: S. 302). In Amerika ist Sibylle selbständig und emanzipiert, die vielmehr eine Freundin, „Freundschaften flogen ihr zu“ (1996: S. 304) als eine wirkliche Frau ist: „Alles blieb kameradschaftlich.“ (1996: S. 305).

5.5.3. Die Rollen von anderen Frauen

Im Roman treten noch drei Frauenfiguren auf. Von diesen Nebenprotagonistinnen erfährt der Leser aus Stillers Erinnerungen, vielleicht nur aus seiner Phantasie. Sie füllen den leeren Ort der Sehnsucht nach dem idealen und problemlosen Verhältnis mit einer Frau. Sie stellen vielmehr einen Traum als eine Wirklichkeit dar. Diese Frauen symbolisieren und ergänzen zugleich die weiblichen Seiten, die es nicht bei Julika und Sibylle gibt.

Erstens ist das „eine junge Mulattin“ (1996: S. 52), „Tochter eines Dockarbeiters“ (1996: S. 182), die Florence heißt. Sie scheint nur eine Ausgeburt von Stillers Phantasie zu sein. Er nennt sie „ein Geschöpf“ (1996: S. 52) oder „meine herrliche Florence“ (1996: S. 186). Sie ist achtzehn Jahre alt, und von ihrem Aussehen erfährt der Leser ziemlich viel. Florence ist schön, ihre Augen sind „wie Tollkirschen“ (1996: S. 53), sie hat braune Haut, und einen „gazellenhaften Gang“ (1996: S. 182). Sie wird einerseits als ein unbefangenes und glückliches Kind geschildert, das ein sorgenfreies Leben führt, andererseits als eine sinnliche und provokative Frau, worauf ihre Stöckelschuhe hinweisen. Florence verkörpert ein lebhaftes Temperament voll von Energie, Spontaneität, Freude, und Tanz in ihrem Leben. Florence füllt Stillers Sehnsucht und Sinnlichkeit aus.

Auch eine zweite Frauenfigur wird nur sehr andeutungsweise, geradezu flach präsentiert. Es ist Helen, die „Gattin eines amerikanischen Sergeanten“ (1996: S. 61). Stiller sieht in ihr nahestehende Frau. Es geht wahrscheinlich um eine Frau, die Stiller als Romanfigur erfindet, sich ausdenkt, und die Autor einführt, um Stillers Selbstbewusstsein darzustellen.

Die dritte und die einzige reale Frau in Stillers Erinnerungen heißt Anja. Sie ist Polin, eine „Tochter aus gebildeter Familie“ (1996: S. 260), eine Studentin der Medizin, also eine Intellektuelle. Diese Frau ist nicht besonders schön. Sie verkörpert den Typ der Frau mit klarem Verstand, voller Temperament und Humor. Stiller nennt sie „eine Kämpferin von Geburt“ (1996: S. 260), weil sie Kommunistin ist. Anja war Stillers erste Liebe, eine Figur, die die Funktion hat, Stillers Verhalten in einer Konfliktsituation, seine Gewissensentscheidung und seine Gedanken über die Lebensgestaltung zu konkretisieren.

6. Stilistischer Aspekt

Unter diesem Aspekt werden der Kunststil, das Stilverfahren, die Erzählperspektive, die Form, die Syntax und die Sprache mit ihren sprachlichen Mitteln ausführlicher klassifiziert.

6.1. Der Kunststil

In der Literatur wird natürlich ein Kunststil benutzt, der auf Vernunft, Gefühle und Phantasie des Lesers wirken soll. Bei der interpretatorischen Analyse muss man mit der Emotionalität und der Subjektivität des Autors rechnen. Trotzdem ist es nicht der Autor, der die epische Welt vermittelt, sondern der Erzähler.

Der Kunststil benutzt besondere Kompositionsverfahren, wobei sich zum Beispiel die Themen und die Zeit einander durchdringen. In *Homo faber* werden die Zeitunterschiede in Hannas Figur deutlich, in *Stiller* gilt diese Regel sowohl für Julika als auch für Sibylle.

6.2. Das Stilverfahren

Max Frisch benutzt in seiner Schilderung der Frau mehrere Stilverfahren. Er kombiniert Erzähl-, Charakterisierungs- und Reflektionstechniken. Bei dem **Erzählverfahren** werden die Schicksale von den einzelnen Frauen klar: „Hanna hatte Deutschland verlassen müssen und studierte damals Kunstgeschichte bei Professor Wölfflin, ...“ (Homo faber. 1997, S. 51). Sabeth ist „jetzt auf der Heimreise zur Mama – dann will sie mit Autostop nach Rom ...“ (Homo faber. 1997, S. 94). „Julika war damals beim Ballett.“ (Stiller. 1996, S. 83). Sabeths Ehe ist „eine Ehe wie viele andere...“ (Stiller. 1996, S. 203). Das **Charakterisierungsverfahren** ist das wichtigste für einen psychologischen Roman. Es werden das Aussehen, das Verhalten, die Reaktionen, die Absichten

der Romanfiguren beschrieben. Zu dem **Überlegungsverfahren** gehören das Nachdenken, die Dialoge – direkte Rede und die indirekte Rede, der innere Monolog. „Hanna brauchte mich nicht. Sie lebte ohne eigenen Wagen, aber dennoch zufrieden, auch ohne Television.“ (Homo faber. 1997, S. 154).

6.3. Die Erzählperspektive

Homo faber und *Stiller* werden in der Ich-Form geschrieben, wobei die Erzähler Faber und Stiller sind. In *Stiller* wird auch die Er-Form benutzt, was aber eigentlich mit der Problematik der Identität zusammenhängt. Mr. White bezeichnet Stiller mit dem Pronomen „Er“. Im Grund geht es aber um das Ich, weil Mr. White und Stiller dieselbe Person darstellen.

Die Hauptprotagonisten sind nicht mit dem Autor identisch und Meurer betont, dass man in *Homo faber* „die literaturwissenschaftlichen Termini „Erzähler“ und „Erzählhaltung“ nicht anwenden dürfte. Das „Ich“, das hier von sich selbst berichtet, ist nicht identisch mit dem des Autors, obwohl manche Leser im *Homo faber* erhebliche autobiographische Züge entdecken zu haben glauben.“ (1988: S. 43). An einem anderen Ort sagt Meurer freilich: „Immerhin stimmen Lebensgeschichte und Roman auch in einem zentralen Motiv überein“ (1988: S. 43), was auf die autobiographischen Züge trotzdem hinweist. Nach Stanzel wird von der Ich-Erzählsituation gesprochen, der zu diesem Thema schreibt, „dass hier der Erzähler zur Welt der Romancharaktere gehört. Er selbst hat das Geschehen erlebt, miterlebt oder beobachtet, oder unmittelbar von den eigentlichen Akteuren des Geschehens in Erfahrung gebracht.“ (Stanzel, Franz K.: Typische Formen des Romans. Göttingen 1964, S. 16). *Homo faber* und *Stiller* stellen einen Ich-Roman dar, den Stanzel verständlich mit dem folgendermaßen Satz charakterisiert: „Im Ich-Roman tritt der Erzähler als Figur der dargestellten Welt auf.“ (1964: S. 25). Meurer versucht zu erklären, in bezug auf Frischs Werk, warum die Ich-Form benutzt wird: „Die Ich-Form ermöglicht es dem Autor, die Ebene der äußeren Handlung gegenüber der des psychischen Prozesses zurücktreten zu lassen und so

die der Fabel immanente Tendenz zum trivialen Kitschroman aufzuheben.“ (1988: S. 44). Meurer nennt die Ich-Form als „Fiktion der Authentizität“ (1988: S. 42).

6.4. Die Form

Homo faber und *Stiller* sind in der Form von Berichten und Aufzeichnungen geschrieben. Der Untertitel von *Homo faber* heißt nicht zufällig *Ein Bericht*. Die Sekundärliteratur befasst sich vielfach mit der Problematik der Form von *Homo faber* und von *Stiller*. Meurer schreibt, dass *Stiller* und *Homo faber* „zwar keine ausgesprochene Tagebuchform haben, aber in Anlage und Sprache stark diaristisches Gepräge.“ (1988: S. 44). In *Homo faber* gibt es erstens der erste Berichtsteil und zweitens die Aufzeichnungen der zweiten Station. Meurer macht darauf aufmerksam, dass die „erzählte Zeit (1. Station: 1.4.-4.6. und 2. Station: 8.6.-16.7.) nicht kontinuierlich“ ist, sie ist „in einzelne Zeitplateaus aufgespalten, zwischen denen z.T. mehrere Wochen umfassende Zeitlücken klaffen.“ (1988: S. 45). Diese Behauptung gilt auch für *Stiller*, wo einerseits seine Aufzeichnungen aus Gefängnis stehen, andererseits das Nachwort des Staatsanwaltes. Zusammengefasst sieht Meurer in *Homo faber* das „Phänomen der Makrostruktur wie Ich-Perspektive, Tagebuchstil, Rollensprache, Handlungsstruktur.“ (1988: S. 9). Therese Poser schreibt auch von der Form des „Tagebuchschreibers“ (1988: S. 58).

Fritz Martini fasst zu *Homo faber* und *Stiller* zusammen: „Der Erzähler nimmt, um der Authentizität willen, die Methode sachlich-minutiösen Protokollierens von Fakten und Nachrichten an und baut aus ihren Unstimmigkeiten den Polyperspektivismus des vielfigurigen, zeitlich mehrschichtigen, zwischen Vergangenheit und Gegenwart sich bewegend kritisch Gesellschaftsroman zusammen.“ (Martini, Fritz: Deutsche Literaturgeschichte. Stuttgart 1991, S. 658). Auf einer anderen Stelle macht er auf „den inneren Monolog, die erlebte Rede“ (1991: S. 667) aufmerksam.

Die Form des Tagebuchstils von beiden Werken bildet einen Abstand des Autors, der einen scheinbar wirklichen Raum für die Hauptprotagonisten Faber

und Stiller bildet, wozu sich Meurer dahingehend äußert, dass „der Autor einen größeren Spielraum für vielschichtige Handlungs- und Zeitgestaltung erhält.“ (1988: S. 45). Den Tagebuchstil nimmt Meurer wie einen Stil wahr, „der weniger von faktischer Aktualität als von subjektiver Assoziation bestimmt ist.“ (1988: S. 45).

6.5. Der Satzbau

Die Syntax wird, wie in den Tagebüchern, verkürzt. Die „syntaktischen Fehler“ (Meurer – 1988: S. 46) werden „aus allgemein üblichen Tagebuchgepflogenheiten erklären“ (Meurer – 1988: S. 46).

Zu der Syntax in *Homo faber* schreibt Meurer treffend: „Charakteristisch für den Stil des *Homo faber* ist der unregelmäßige Wechsel von adverbial- und attributfreien Kurzsätzen, satzlosen Gebilden (hauptsächlich mit übergeordneten Nominalfügungen) und komplexen Langsätzen.“ (1988: S. 46). Meurer sagt, dass „im Sinne der herkömmlichen Syntax“ (1988: S. 46) eingige Sätze nicht wie Sätze genommen werden können. Er spricht von „syntaktischen Gebilden, die der Autor durch seine Interpunktion als Einheiten gekennzeichnet hat.“ (1988: S. 46). Dafür soll folgendes Beispiel gegeben werden: „Ein Semester in Yale, scholarship, jetzt auf der Heimreise zur Mama, die in Athen lebt, Herr Piper hingegen in Ostdeutschland, weil immer noch vom Kommunismus überzeugt, ihre Hauptsorge in diesen Tagen: ein billiges Hotel in Paris zu finden.....“ (Homo faber. 1997, S. 94). Die Sätze sind kurz, die meist benutzten Konjunktionen sind „dass“, „und“ oder die Sätze sind asyndetisch. Zum Beispiel wird hier der folgende Satz angeführt: „Sie küsste mich, ohne zu antworten, und wusste bereits, dass ich in einer Woche dienstlich nach Paris fliegen musste, sie roch nach Whisky.“ (Homo faber. 1997, S. 65). Nach Meurer „herrschen keine klaren grammatischen Verhältnisse“ (1988: S. 47). Der Satzbau ist „keineswegs rational konstruiert“, „sondern grammatisch ungeordnet bis zur totalen Desorientierung“ (Meurer – 1988: S. 47). Die asyndetische Satzfügung und die kurzen, „einseitigen

Dialogen“ (1988: S. 49) ordnet Meurer Fabers Kommunikationsstörung zu. Des öfteren sind Satzglieder nicht syntaktisch eindeutig zu klassifizieren.

Nach Meurer ist für Frisch „die Tendenz zur Auflösung der Satzklammer, zum attributiven und adverbialen Nachtrag“ (1988: S. 56) charakteristisch. Es ist zum Beispiel der Satz: „Sie trägt eine Brille, schwarz, Hornbrille.“ (Homo faber. 1997, S. 144), wobei dieses letzte Wort einen Sinn der „zeitfreien Beschreibung“, „assoziativen Reihung“ (Meurer – 1988: S. 56) hat. Im Frischs Stil entsteht auch eine „völlige Satzlosigkeit“ (Meurer – 1988: S. 57), wobei er prädikatslose Nominalfügungen oder „ein einleitendes dann“ (1988: S. 57) benutzt. Diese Behauptungen bestätigen folgende Sätze: „Ihr graues Haar, ihre kleine Gestalt. Eine Fremde.“ (Homo faber. 1997, S. 144). „Dann das Wiedersehen mit Hanna.“ (Homo faber. 1997, S. 144).

Was den Satzbau in *Stiller* betrifft, gelten dieselben oben geschriebenen Regeln. Die Parataxe überwiegt, es gibt viele „Einschübe mit und ohne Klammern“ (Poser – 1988: S. 61), und in *Stiller* wird der Satz häufig mit dem „obschon“ eingeleitet. Als Beispiele dienen folgende Auszüge: „Sibylle (die Gattin meines Staatsanwalts) ...“ (Stiller. 1996, S. 144). „Manchmal (so sagt sie) fand sie beide Männer unmöglich.“ (Stiller. 1996, S. 273). Die Klammern haben ihren bestimmten Sinn. Sie bilden einen Abstand des Erzählers von dem Erzählten und bilden zugleich auch den ironischen Stil.

Homo faber und *Stiller* werden teilweise im Präteritum, teilweise im Präsens geschrieben.

6.6. Die Sprache

Therese Poser schreibt allgemein zu Frischs Sprache folgendes: „Max Frischs Sprache ist zwar häufig bewundert, doch, soweit wir sehen, noch nicht näher untersucht worden.“ (1988: S. 55). Sie sagt, dass sein Stil „etwas Leichtes, Schwebendes“ (1988: S. 55) hat. Nach Meurer benutzt Frisch ein „poetisches Vokabular“, einen „ungefilterten Alltagswortschatz“ (1988: S. 45). Weiter schreibt Meurer von Frischs Sprache: „Allerdings werden unter der Hand

denotativ-nüchtern wirkende Wortbedeutungen im Verlauf des Berichts konnotativ aufgeladen.“ (1988: S. 45). Fabers Sprache drückt nach Meurer den Zynismus, die Ironie und die Banalität aus. Ironisch wird in *Stiller* Julika beschrieben, weniger ironisch schon Sibylle. Faber drückt sich zu der ganzen Welt ironisch aus, was auch die Frauenwelt betrifft: „Da und dort, fand ich, gab es sehr blühende Lippen, während der Hals an die gefältelte Haut von Eidechsen erinnert...“ (Homo faber. 1997, S. 91). „Ihre Ansichten!“ (Homo faber. 1997, S. 87). „Wieder das junge Ding, das Fräulein Elisabeth Piper heißt.“ (Homo faber. 1997, S. 91). In diesem Werk hängt die Ironie mit Fabers Unverständnis der Frauenwelt zusammen, was die Sätze zeigen, wo sich das Verb „nicht wissen“ erscheint.

Therese Poser schreibt zu der Sprache in *Stiller*: „Die Grenzen der Sprache im *Stiller* lassen sich also einerseits durch einen ironischen, manchmal satirisch zugespitzten Ton, andererseits durch das Versagen der Sprache bis zum Verstummen hin kennzeichnen.“ (1988: S. 60). Therese Poser macht darauf aufmerksam, es werden in *Stiller* „Adverbien wie „vielleicht“, „beinahe“, „wahrscheinlich“ (1988: S. 59) benutzt.

Sowohl in *Homo faber* als auch in *Stiller* wird häufig Englisch benutzt. Die englischen Sätze oder die einzelnen Wörter bedeuten nach Meurer nur „Floskeln“ (1988: S. 52), wie zum Beispiel: „You’re ready?“ (Homo faber. 1997, S. 68). Auch Mona Knapp interpretiert die gelegentlichen Anglizismen als „klischeehafte Wendungen“ (Frischs Homo faber. 1983, S. 195). Englisch drückt in *Homo faber* die Oberflächlichkeit aus, was vor allem in bezug auf die Frauenfiguren, für Ivy gilt: „I’m waiting.“ (Homo faber. 1997, S. 72). In *Stiller* wird das Verfahren der eingestreuten englischsprachigen Sätze z.B. bei Florence benutzt: „What about your cat?“ fragte sie.“ (Stiller. 1996, S. 189). Der Absicht, die Klischeesprache zu benutzen, wird deutlich in Stereotypen und Wortwiederholungen. Die Wiederholung drückt nach Therese Poser eine „satirische Charakterisierung der Person“ (1988: S. 59) aus. Diese Art der Sprache neigt sich zur „Umgangssprache“ (Poser – 1988: S. 59).

Nach Meurer nähert sich Frisch in dem Stil der Sprache und der Syntax der „gesprochenen Sprache einer modernen Allgemeinentwicklung“ an (1988: S. 46). Geulen bezeichnet Frischs Sprachen einfach wie „nicht gehobene Dichtsprache“ (Geulen, Hans: Max Frischs *Homo faber*. Studien und Interpretationen. Berlin 1965, S. 91).

6.6.1. Die sprachlichen Mittel

In *Homo faber* werden nur wenige Vergleiche und Metaphern benutzt, was auch die Frauenfiguren und ihre Beschreibung betrifft. Meurer schreibt von der „Armut an Metaphern und Vergleichen“ (1988: S. 60) in diesem Werk, was aber nicht für *Stiller* gilt. In *Stiller* sind zahlreiche Vergleiche wie z.B.: „Ihre Haare sind rot wie Hagebutten-Konfitüre“, „die Augen bläulich-grün wie die Ränder von farblosem Fensterglas“ (Stiller. 1996, S. 53). *Stiller* und *Julika* sind „wie deutsche Juden in Neuyork“ (Stiller. 1996, S. 378). In *Homo faber* sind das z.B. die folgenden: „Sie stand wie eine Kleiderpuppe.“ (*Homo faber*. 1997, S. 75). „Du tust wie eine Henne.“ (*Homo faber*. 1997, S. 157). Die benutzten Metaphern in *Stiller* beziehen sich auf die Landschaft, die im Unterschied zu *Homo faber* lyrisch beschrieben wird. In *Homo faber* wird folgende Redewendung benutzt: „Jetzt spielte sie Katz und Maus.“ (*Homo faber*. 1997, S. 71).

In *Homo faber* und in *Stiller* gibt es „keine schmückenden Adjektive“, sondern „charakterisierende“ Adjektive (Geulen, Hans: Max Frischs *Homo faber*. Studien und Interpretationen. Berlin 1965, S. 81), die bei Darstellung von den Charakteristiken zahlreich benutzt werden. Es betrifft einerseits die Eigenschaften und den Gefühlszustand wie „empfindlich“, „sprunghaft“, „glücklich“, „nervös“, andererseits das Aussehen, „mürbe“, „glänzend“, „knochig“, „welk“, „schön“ und die anderen.

Auf die Vergangenheit weist das oft benutzte Wort „damals“.

Jede Frauenfigur wird mithilfe eines Beinamens oder Wortfügung geschildert und dadurch auch dem Leser nahe gebracht. Diese Bezeichnungen weisen auf ihre Grundcharakteristik hin. Die damalige Hanna wird als die

„Schwärmerin“ (Homo faber. 1997, S. 53) und die „Kunstfee“ (Homo faber. 1997, S. 53) bezeichnet. Die gegenwärtige Hanna nennt Faber eine „Dame“ und ironisch eine „Proletarierin der Schöpfung“ (Homo faber. 1997, S. 162). Im Gegensatz werden zu Sabeth die Substantive das „Mädchen“ und das „Kind“ zugeordnet. Ivy hat im Unterschied zu Hanna und zu Sabeth einen Beinamen des „lieben Kerls“ (Homo faber. 1997, S. 77, 108). Stiller und auch der Staatsanwalt bezeichnen Julika folgendermaßen: eine „Dame“, „die schöne Julika“ und „die arme Julika“. Für Stiller stellt sie „ein Meertier“ (Stiller. 1996: S. 84) und eine „kristallene Wasserfee“ (Stiller. 1996: S. 95) dar. Sibylle wird am häufigsten als „Frau eines Staatsanwaltes“ bezeichnet.

7. Intention des Autors

Wenn man Frischs Gedanken besser kennen lernen will, muss man seinen *Tagebuch 1946-1949* lesen. In diesem Werk widmet sich der Autor verschiedenen Themen, wobei hier einige ähnliche Figuren geschildert sind, die an Frauenfiguren in *Homo faber* und *Stiller* erinnern.

Frisch versucht, die Frauenwelt in verschiedenen Frauentypen zu zeigen. Diese Typisierung als Technik ist Teil seiner Erzählintention, denn sie erleichtert es, die Frau allgemein, in ihrer Ganzheit zu zeigen. Es sind die charakteristischen Unterschiede im Verhalten seiner Frauenfiguren, die die Typisierung ermöglichen. Die Frauen drücken unterschiedliche Äußerungen des Frauenverhaltens aus. In *Homo faber* und in *Stiller* gibt es fünf Frauentypen, die verschiedene Charaktere vertreten. Sie treten in einer Skala auf, die von Introversion zu Extroversion reicht: Julika-Hanna-Sabeth-Sibylle-Ivy. Mit diesem Hauptzug der Natur hängt weiter eng die Fähigkeit der Kommunikation und Spontaneität zusammen. Die Frauen sind bei Frisch oft mit Interesse für die Kunst verbunden, wobei hier die Kunst sinnbildlich die Weiblichkeit und die Nähe zum Irrealen und Abstrakten darstellt. Für die Frauen sind die Partnerbeziehungen wichtiger als ihre Arbeit, im Unterschied zu den Männern, Faber und Stiller. Uneingeschränkt kann diese Aussage nicht für Julika gelten, aber sie ist auch die Frauenfigur, die am wenigsten explizit ist. Die Hauptintention von Max Frisch ist es, die gegensätzlichen Prinzipien Weib/Mann zu zeigen. Die Prinzipien werden in den Ehen und Partnerbeziehungen ausgedrückt, wobei „die Frauen sicherer und mehr in sich selbst ruhen“ (Poser – 1988: S. 23) als die Männer, bei denen Frisch die Problematik „der verlorenen Identität, des Selbstbewusstseins und der Selbstgewissheit des Ich“ (Martini – 1991: S. 668) erwähnt. Bei Faber und bei Stiller geht es um dasselbe Problem. Hage drückt es genau aus: „Mit Stiller zeigte er (Frisch) einen Mann, der sich sein Leben von anderen erzählen lässt und seine Identität leugnet, mit Faber das Gegenstück: einen Selbstgewissen, dessen Lebenslegende erst nach und nach Sprünge“ (1983: S. 75) entdecken muss. Die Frauen werden als emanzipiert geschildert, sie scheinen „von der Krise des

modernen Lebens nicht so betroffen zu sein“ (Poser – 1988: S. 23). Diese Meinung bestätigt der Autor selbst, der sagt, die Frau „ist heiler als die Männer, wirklicher, in ihrem Grunde minder verwirrt.“ (Frisch, Max: *Tagebuch 1946-1949*. 1985, S. 195). In der Geschichte der deutschen Literatur wird Frischs Intention und sein schriftstellerisches Werk als „das Spiel mit Rollen“ bezeichnet. (Geschichte der deutschen Literatur. Von 1945 bis zur Gegenwart. Stuttgart 1983, S. 116).

Bei den Frauenfiguren bleibt Frisch aber nicht nur bei den Gefühlen, Eigenschaften, Verhaltenweisen und Reaktionen stehen. Seine Bemühung richtet sich auf die Verknüpfung von einigen Frauenfiguren mit der Zeit des zweiten Weltkriegs. Frischs Gedanken über diese Zeit finden sich in aller Ausführlichkeit in seinem *Tagebuch 1946-1949*. Es ist Hanna in *Homo faber*, deren Leben direkt vom Weltkrieg beeinflusst ist. Gleiches gilt auch für Julika und Sibylle: Julikas und ebenso Sibylles Beziehung zu Stiller ist durch seine Erlebnisse im Spanischen Krieg beeinflusst. Anja ist in *Stiller* die Hauptrepräsentantin dieser Zeit und entspricht im *Tagebuch 1946-1949* einer Frau namens Wiska. Diese reale Frau gilt als Inspiration für die Romanfigur Anja. „Wiska, unsere staatliche Betreuerin! Wiska ist Ärztin, spricht polnisch, russisch, spanisch, englisch, französisch. Sie ist Mutter von zwei Kindern, Kommunistin mit Kopf und Herz.“ (Frisch, Max: *Tagebuch 1946-1949*. Stuttgart 1985, S. 266).

In den Frauenfiguren spiegelt sich Frischs Verhältnis zu seiner Heimat. In *Homo faber* findet sich als Beleg für diese Behauptung der Textort, wo Hanna als Halbjüdin die Schweiz verlassen soll. Der Beamte sagt, „die Schweiz sei ein kleines Land“ (*Homo faber*. 1997: S. 52). Dieselbe Aussage macht Frisch in seinem *Tagebuch 1946-1949*: „Wie klein unser Land ist.“ (1985: S. 22). In *Stiller* schreibt Frisch über sein Land, als Stiller aufgefordert ist, die Schweiz zu lieben und in dem kleinen Land zu bleiben. An anderem Ort des Textes bezeichnet der Autor die Schweiz als „immer ein ideales Land“ (*Stiller*. 1996: S. 365).

Im *Tagebuch 1946-1949* drückt Frisch die „Sehnsucht nach Welt“ (1985: S. 22) aus, die allen Frauenfiguren gemeinsam ist. Frischs „Frau“ ist eine

reisende Frau. Hannas Figur ist mit der Schweiz, Deutschland, Frankreich, England und Griechenland verbunden. Zu Sabeth gehören Amerika und Italien, zu Ivy Amerika. Julika lebt in der Schweiz und teilweise in Frankreich. Sibylle ist auch Schweizerin, aber ihre Selbständigkeit gewinnt sie erst in Amerika. Diese Länder weisen auf Interessen und Erfahrungen des Autors hin, die er für seine Frauenfiguren benutzte. Im *Tagebuch 1946-1949* werden verschiedene Städte und Länder beschrieben. Bei Sabeth benutzt Frisch folgende Tagebuchsnotiz: „Ich spiele Pingpong mit dem jungen Italiener.“ (1985: S. 163). Bei der Romanfigur von Sabeth inspirieren den Autor seine Kunsterfahrungen aus Italien: „In der Kammer von Savonarola. Die Pieta von Michelangelo. Autobusse stehen da: Arezzo, Orvieto, Roma.“ (1985: S. 170-175).

Frisch versucht unterschiedliche Typen der Liebe zwischen einem Mann und einer Frau zu schildern. Der Ausspruch „nur mit Hanna ist es nie absurd gewesen“ (Homo faber. 1997, S. 114) weist auf die wirkliche Liebe hin. Das Ideal der Liebe drückt Frisch in seinem Tagebuch aus: „Die Liebe befreit aus jeglichem Bildnis.“ (1985: S. 27). In demselben Sinn spricht seine Romanfigur Julika: „Du sollst dir kein Bildnis machen.“ (Stiller. 1996: 146). Frisch beschreibt in seinen Werken kein Ideal, sondern er stellt das Ideal als mögliches Ziel dar, das anzustreben sich lohnt. Frisch ist sich der Wirklichkeit bewusst, dass der Mensch ein Geheimnis, „ein erregendes Rätsel“ (Tagebuch 1946-1949. Stuttgart 1985, S. 28) verkörpert. Aus dieser Perspektive werden auch seine Romanfiguren geschildert, die ihr Ziel, ihr Ideal nicht erreicht haben, sondern es entdecken wollen, auf ständiger Suche danach sind.

In Frischs Tagebuch wird notiert: „Nicht der Kluge, nur der Weise hilft.“ (1985: S. 54). Stellt diese Behauptung den Schlüssel für Frischs Schreibweise und Intention zugleich dar, die dem Leser immer Fragen stellt?

8. Vergleich von *Homo faber* und *Stiller*

Die Romane *Homo faber* und *Stiller* befassen sich mit der Identitätssuche im Zusammenhang mit den Partnerbeziehungen. Die Hauptfiguren in beiden Werken sind die Männerprotagonisten, nach denen die Romane benannt sind. Walter Faber ist sich jedoch, im Unterschied zu Anatol Ludwig Stiller, seines Problems nicht bewusst. Faber sucht seine Identität gar nicht. Dagegen leidet Stiller an der Identitätslosigkeit, was Meurer folgendermaßen interpretiert: „Faber bleibt auf dem Weg zu Selbstverwirklichung weit hinter Stiller zurück.“ (1988: S. 22). Sowohl Faber als auch Stiller erleben mittels der „weiblichen Komponente“ (Meurer - 1988: S. 22), mittels der fraulichen Romanfiguren die innere Verwandlung. In *Homo faber* ist es Sabeth, „Sabeth findet: Wie Schnee! Wir einigen uns: Wie Joghurt! Dazu die schwarzen Felsen über uns: Wie Kohle!“ (Homo faber. 1997, S. 173) und in *Stiller* ist es Sibylle, die mit ihrer Feststellung „du wirst dich nie verändern“ (Stiller. 1996, S. 293) den Prozess der inneren Entwicklung einleiten.

Die Frauenfiguren allgemein symbolisieren den Anlass zu der sich ändernden Selbstwahrnehmung und Weltsicht der männlichen Protagonisten. Hanna provoziert mit ihrer Welt des Mystischen, die scheinbar nicht zu ihrer intellektuellen Arbeit und Natur gehört. Sabeths Lebensfreude und ihre poetische Lebenswahrnehmung erwecken zuerst Fabers Mißfallen, später jedoch seine Verwandlung. Ivy provoziert schon mit ihrer körperlichen Weiblichkeit, mit ihrer Sinnlichkeit und mit ihrem ungewöhnlichen Verhalten, das Faber aus seinem Gleichgewicht bringt. In bezug auf Julika kann man kaum von einer offenen Provokation sprechen. Trotzdem beunruhigt sie mit ihrer Existenz und mit ihrer Versöhnung. Wodurch Stiller letztlich verändert wird, ist die weibliche Natürlichkeit und Leidenschaft von Sibylle.

In einer abschließenden Zusammenfassung soll gefragt werden, welcher der beiden Romane die von Frisch aufgeworfene Frage nach der menschlichen Identität grundsätzlicher beantwortet. Es kann nicht bezweifelt werden, dass *Homo faber* in dieser Hinsicht eine Vorstufe zu *Stiller* darstellt: *Stiller* postuliert

schon in seinem ersten Satz auf radikale Weise die Unmöglichkeit der Identitätsfindung. Von daher ist es einleuchtend, dass man die Verständlichkeit der Romanerzählungen unterschiedlich beurteilt: *Homo faber* ist leichter nachvollziehbar, wenngleich die Mann-Frau-Beziehungen ein gesellschaftliches Tabuthema enthalten. In *Stiller* sind die Beziehungen zwischen Mann und Frau realitätsnäher, das Werk ist jedoch in seiner Behandlung existenzieller menschlicher Fragen weitaus grundsätzlicher angelegt, für den Leser schwerer zu konsumieren. Dennoch stellt der Leser beider Texte am Ende fest: Er muss von Anfang beginnen, die Symbolik herauszufinden, und über den Sinn und die Autorenintention erneut nachdenken. In die komplizierte Problematik und den dadurch bedingten mühsam zu dechiffrierenden Stil stimmt schon das Motto ein, das Frisch seinem *Stiller* vorangestellt hat: Das Zitat des Philosophen Kierkegaard.

Literaturverzeichnis

9.1. Quellen

Frisch, Max: Homo faber. Ein Bericht. Frankfurt am Main 1997.

Frisch, Max: Homo faber. Zpráva. Praha 1967.

Frisch, Max: Stiller. Frankfurt am Main 1996.

Frisch, Max: Stiller. Praha 1970.

9.2. Sekundärliteratur

Bahr, Ehrhard (Hrsg.): Geschichte der deutschen Literatur. Band 3. Vom Realismus bis zur Gegenwartsliteratur. Tübingen 1988.

Beutin, Wolfgang – Ehlert, Klaus – Emmerich, Wolfgang: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Regensburg 1992.

Frisch, Max: Tagebuch 1946-1949. Frankfurt am Main 1985.

Frisch, Max: Denik (1946-1949). Praha 1995.

Geulen, Hans: Max Frischs Homo faber. Studien und Interpretationen. Berlin 1965.

Hage, Volker: Max Frisch. Reinbek 1983.

Hartl, Pavel: Psychologický slovník. Praha 1993.

Killy, Walther: Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache. München 1989.

Kollektiv von Autoren: Geschichte der deutschen Literatur. Von 1945 bis zur Gegenwart. Stuttgart 1983.

Lüthi, Hans Jürg: Max Frisch. „Du sollst dir kein Bildnis machen.“ München 1981.

- Martini, Fritz:** Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart 1991.
- Meurer, Reinhard:** Oldenbourg Interpretationen mit Unterrichtshilfen. Max Frisch. Homo faber. München 1988.
- Müller, Helmut – Krieger, Karl Friedrich – Vollrath, Hanna:** Dějiny Německa. Praha 1995.
- Petersen, Jürgen H.:** Max Frisch. Stuttgart 1989.
- Poser, Therese:** Oldenbourg Interpretationen mit Unterrichtshilfen. Max Frisch. Stiller. München 1988.
- Schmitz, Walter (Hrsg.):** Frischs Homo faber. Frankfurt am Main 1983.
- Schönau, Walter:** Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft. Stuttgart 1991.
- Stanzel, Franz K.:** Typische Formen des Romans. Göttingen 1964.
- Svoboda, Jiří:** Úvod do studia literární vědy. Ostrava 1983.
- Strelka, Joseph P.:** Einführung in die literarische Textanalyse. Tübingen 1989.