

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САМАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра немецкой филологии

М.С. Миловидова

**MAX FRISCH
HOMO FABER**

*Утверждено Редакционно-издательским советом университета
в качестве учебного пособия*

Самара
Издательство «Самарский университет»
2009

УДК 2/3
ББК 81/2 Нем.
М 60

Рецензент канд. филол. наук, доц. Т.П. Романова

Миловидова М. С.

М 60

Max Frisch. Homo faber: учебное пособие для студентов-германистов / М.С. Миловидова; Федеральное агентство по образованию. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2009. – 56 с.

Учебное пособие предназначено для студентов II курса специальности «Филология» специализации «Романо-германские языки и литературы» для внеаудиторного чтения оригинальной немецкоязычной литературы. Оно состоит из поурочных заданий к тексту романа «Хомо Фабер» Макса Фриша и комментария.

Пособие может быть использовано не только на практических занятиях по домашнему чтению, но и студентами как немецкого, так и английского отделения, изучающими курс «Зарубежная литература», а также при написании курсовых работ.

УДК 2/3
ББК 81/2 Нем.

© Миловидова М.С., 2009
© Самарский государственный университет, 2009
© Оформление. Издательство «Самарский университет», 2009

Pensum 1

Erste Station. S.7 – 22/23*

Merken Sie sich die Vokabeln

- S.7/7 die Piste – здесь: взлетно-посадочная полоса
S.7/7 die Gürtel (an)schnallen – пристегнуть ремни
S.7/7 einschwatzen auf j-n – längere Zeit zu j-m sprechen, um ihn von
etw. zu überzeugen – настойчиво уговаривать кого-либо
S.7/7 das Fahrgestell - шасси
S.8/8 anfangs Dreißig – за тридцать
S.8/8 die Bö, -en - сильный порыв ветра, шквал
S.10/11 der Zoll, -s, -e, - 1) пошлина, 2) таможня
S.11/11 zu sich (D) kommen = zur Besinnung kommen (Als ich zu mir kam...)
S.11/11 die Putzerin = die Putzfrau
S.13,17,18 /14,18,19 das ist (nicht) meine Art – это на меня (не) похоже
S.14/15 zugeben – признаться
S.15/15 das Unternehmen, -s, - : 1) предприятие, фирма;
2) предприятие, дело, акция, программа, операция (деятельность)
S.15/16 filmen – (mit einer Kamera) Aufnahmen machen
S.15/16 sich (D) nichts / nicht viel aus j-m / etw. machen = sich nicht
(sehr) für j-n / etw. interessieren
S.15/16 der / das Klimbim (nur Sg), viel K. um etw. machen (umg.) = etw.
viel wichtiger nehmen als es eigentlich ist
S.16/17 die Alarm-Übung – учебная тревога

Texterläuterungen

- S.7/7 First... – Erste Fotos vom schwersten Flugzeugunglück der Welt
in Nevada.
S.7/7 Ivy – Efeu, hier: weibl. Vorname
S.10/11 froh um... (schweiz.) = froh über
S.11/11 Your attention please! – Wir bitten um Ihre Aufmerksamkeit!
S.11/12 Plane is ready for departure. – Die Maschine ist abflugbereit.
S.12/12 Alle passengers... – Alle Passagiere nach Mexiko-Guatemala-
Panama... freundlich gebeten... Tor Nummer 5, danke
Please to the information-desk. – Bitte zum Informationsschalter.
S.12-13/13 Observation-Dach – Besucherterrasse, Aussichtsplattform
S.13/14 This is our last call. – Dies ist unser letzter Aufruf.

* Hier und weiter (in den Pensen) werden immer die **erste** Seite nach *Max Frisch: Homo faber. Ein Bericht. Suhrkamp, Frankfurt/M. 1977*, die **nächste** S. nach *Max Frisch: Homo faber. Ein Bericht. Mit einem Kommentar von Walter Schmitz, Suhrkamp BasisBibliothek, Frankfurt/M. 1998* angegeben.

- S.13/14 Western Union – amerik. Telefongesellschaft
- S.13/14 Depesche – Telegramm
- S.14/14 Carakas – Hauptstadt von Venezuela
- S.14/14 There you are! We're late. – Hier sind Sie! Wir sind spät dran!
- S.14/15 Flores – Stadt in Guatemala
- S.14/15 ein Nash – amerikanische Automarke
- S.15/15 Puerto Barrios – Hafenstadt in Guatemala
- S.16/17 There is no danger at all. – Es besteht keinerlei Gefahr.
- S.19/21 das Pneu-Paar – Reifen des Flugzeugs

Geben Sie den Inhalt des Gelesenen nach folgendem Plan wieder.

1. Der Start in New York
2. Der Nachbar
3. Der Vorfall nach der Zwischenlandung
4. Wieder in der Kabine
5. Die Panne in Motor
6. Die Notlandung
7. Was haben Sie von Faber erfahren? Wie stellen Sie sich ihn vor?

Pensum 2

Erste Station. S.22/23 – 33/35

Übersetzen Sie die Vokabeln. Lernen Sie sie.

- S.22/23 die Fügung : Fügung und Schicksal, Fügung des Schicksals
- S.22/23 gewohnt sein (Akk.)
- S.22/24 der Aufenthalt, -(e)s, -e
- S.23/24 der Einbruch (der Dämmerung)
- S.23-25 mit ganzem Ernst bei der Sache sein
- S.23-25 Sie sind am Zug! (*im Schachspiel*)
- S.25/26 das Rieseln (von Sand), *auch auf* S.27/29 rieseln
- S.25,25 /26,27 schlottern, schlotternd
- S.25/27 das Jenseits
- S.25/27 die Besatzung, -en
- S.26/28 die Revolte, -n
- S.27/29 in der brütenden Sonne
- S.27/29 Ausschau halten
- S.28/30 zum Zeitvertreib
- S.31/33 Tomatenrot, Himbeerrot
- S.31/33 schwarz auf weiß

Texterläuterungen

S.23/24 Disney-Film – „Die Wüste lebt“(1953)

S.29/31 Theresienstadt (das heutige Terezín, unfern von Prag) – Konzentrationslager, das „Vorzeigelager“ im System der nationalsozialistischen Judenmordung

S.29/31 Hermes-Baby – Reiseschreibmaschine des schweizer. Herstellers Hermes

S.32/34 Gambit-Eröffnung – Eröffnung einer Schachpartie mit einem Bauernopfer zur Erlangung eines Stellungsvorteils

S.32/34 emigrieren können...in letzter Stunde: Das „Reichskristallnacht“ genannte Pogrom vom 9. und 10.11.1938, das von dem damaligen „Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda“ veranlasst u. als vorgeblich „spontane“ Aktion des „deutschen Volkes“ inszeniert wurde, nahm vielen jüdischen Deutschen die letzte Hoffnung auf Grenzen der Verfolgung; es löste eine weitere große Auswanderungswelle aus.

S.32/34 Sous les toits de Paris! – „Unter den Dächern von Paris“ – erster Tonfilm des franz. Regisseurs Rene Clair (1898-1981) aus dem Jahr 1930 u. berühmtes Chanson

S.32-34 abtauschen – Figurentausch beim Schach

Erzählen Sie das Gelesene nach folgendem Plan.

1. Faber glaubt nicht an Fügung des Schicksals
2. „Urlaub in der Wüste mit allen Annehmlichkeiten!“
3. Faber – Techniker ohne Fantasie
4. Die Welt ist klein
5. Am nächsten Morgen, dem 27. III.
6. Das Gespräch über Joachim
7. Ein Schreiben an Ivy
8. Hanna

Pensum 3

Erste Station. S.33/35 – 48/52

Übersetzen Sie und lernen Sie die Vokabeln

S.33/35 in beruflichen Dingen (gelten)

S.33/35 gewissenhaft

S.33/35 pedantisch

S.33/36 aus purer Laune

- S.33/36 geschweige denn
 S.33/36 flott
 S.34/36 sich herausstellen
 S.34/36 ersäufen (-te, -t)
 S.34/36 splitternackt
 S.36/38 wie ausgestopft (stehen)
 S.36/38 *lautnachahmende Verben bzw. Substantive:*
 rauschen, knicken, klatschen, platschen
 S.39/42 kreischen, schnattern
 S.36/39 vorsintflutlich
 das Farnkraut =der Farn
 S.39/41 wetterleuchten (es wetterleuchtet), das Wetterleuchten
 S.40/42 erraten (ie, a)
 S.40/43 von (der fixen Idee) besessen sein
 S.41/44 das Achselzucken, mit den Achseln zucken/ die Achseln zucken

Texterläuterungen

- S.33/35 Pernambuco – Bundesstadt in NO-Brasilien
 S.33/36 Campeche – mexikanische Hafenstadt
 S.34/37 Zopilote – Aasgeier
 S.34/37 Coatzacoalcos – mexik. Hafenstadt
 S.37,41/39,44 der Schopf (*schweiz.*) = der Schuppen, das Wetterdach
 S.37/40 Lacroix – Kreuz (*siehe auch: Kommentar, 1.3. /Struktur-Kreuz/*)
 S.40/42 Huevos a la mexicana – Eier auf mexik. Art
 S.40/42 Tortilla – Fladenbrot aus Maismehl
 S.40/43 die Elfenbeinzähne – elfenbeinfarbene Zähne
 S.41/44 Harold Lloyd (1893-1971) – amerik. Stummfilmkomiker
 Browning – amerikanische Pistole
 S.45/48 die Marimba – xylophonartiges Schlaginstrument
 S.46/49 Schutzhaft: Schon seit Feb. 1933 wurde vom nationalsozialistischen Regime die Verhaftung politischer Gegner und „rassisch“ Verfolgter ohne Gerichtsbeschluss praktiziert.

Greuelmärchen: Als Vorwand der Judenverfolgung diente den Nationalsozialisten die sog. „Greuelpropaganda“, die angeblich vom „internationalen Judentum“ gegen das Dritte Reich betrieben werde. Von Sympathisanten des „Reiches“ im Ausland – auch in der neutralen Schweiz – wurden die Berichte über die Judenverfolgung ebenfalls als „Greuelmärchen“ diffamiert.

Parteitag in Nürnberg ... der deutschen Rassengesetze: Am 15. 9. 1935 wurden vom Reichstag anlässlich des Nürnberger Parteitages der NSDAP die sog. „Rassengesetze“ einstimmig verabschiedet. „Rassengesetze“ ist eine Sammelbezeichnung für das „Reichsbürgergesetz“, das nur noch Bürgern „deutschen oder artverwandten Blutes“ volle politische Rechte zuerkannte, und

das „Gesetz zum Schutze des deutschen Blutes und der deutschen Ehre“; dieses „Blutschutzgesetz“ verbot u. a. die Eheschließung zwischen Juden und „Ariern“ (sog. „Rassenschande“). Die „Rassengesetze“ boten den Nationalisten die juristische Grundlage für die Judenverfolgung.

Erzählen Sie nach

1. Der Umweg über Guatemala
2. In Campeche
3. Die Zugreise nach Palenque
4. Fünf Tage in Palenque
5. Fabers Umgebung. Der Ruinen-Freund
6. Die Maya
7. Hanna
8. Das Kind

Pensum 4

Erste Station. S.49/52 – 69/75

Übersetzen Sie die Vokabeln. Lernen Sie sie.

- S.50/54 es satt haben
S.51/54 aufs Geratewohl
S.51/55 Wo man hinspuckt, keimt es!
S.51/55 rücklings (liegen)
S.52/55 es wimmelt von...
S.55/59 bestatten
S.55/60 beschwören
S.56,61/60,66 schwören
S.56,61/60,61 die Trauung, der Trauzeuge, das Trauzimmer
S.57/61 sich weigern
S.57/61 ausmachen (es war ausgemacht, dass...)
S.60/65 jm einen Strich durch die Rechnung machen
S.60/65 gemein
S.61/66 die Wahrsagerei
S. 61/66 abstürzen
S.62/67 Wasser aufsetzen (für den Kaffee)
S.62/67 ... wie einem Hanswurst, *auch*: den Hanswurst machen, spielen
S.62/67 Katz und Maus spielen
S.63/68 ein purer Zufall
S.64/69 der Flegel, -s, -

- S 65/70 unausstehlich
- S.65/70 überarbeitet sein
- S.65/70 j-m etw. verweigern
- S.67/72 gefasst sein auf (Akk.)

Texterläuterungen

S.50/54 Abwurf der H-Bombe – Die erste Zündung der 1949 entwickelten Wasserstoffbombe fand im Nov. 1952 statt.

S.50/54 Maquis: Marcel meint Macchia, immergrüne strauchhohe Vegetation; „Maquis“ ist der Tarnname für franz. Partisanengruppe während der dt. Besatzung im Zweiten Weltkrieg, den wohl Herbert assoziiert.

S.51/55 Mergel – blättriges Gestein aus kalkhaltigem Ton

S.52/56 Voila... – Dort...die Spuren von einem Nash.

Mais regardez... – Schaut doch hin... im Ernst.

S.53/59 Nuestro Señor... – Unser Herr ist gestorben.

S.57/61 die Limmat – Nebenfluss der Aare, fließt durch Zürich

S.57/62 Idlewild – der Flughafen heißt heute John F. Kennedy Airport

S.59/63 incinerator – Müllschlucker

S.60/64 cabin-class – 2. Klasse

S.63/67, 68 tiptopp – sehr gut, ordentlich (angezogen, aufgeräumt)

S.67/73 J'm just a dead-end kid! – Ich bin einfach ein Mädchen ohne Zukunft!

S.69/75 Tu sais que la mort est femme! ...et que la terre est femme! – Du weißt, dass der Tod weiblich ist! ...und dass die Erde weiblich ist!

Geben Sie den Inhalt wieder

1. Die Fahrt zur Plantage
2. „Unser Herr ist gestorben...“
3. Die misslungene Trauung
4. Die Rückkehr nach New York. Ivy
5. Das Vorhaben, mit dem Schiff zu reisen, kommt als purer Zufall zustande.
6. Dick, besoffene Gesellschaft und eine Zecherei die ganze Nacht hindurch
7. Auf Rückfahrt nach Palenque

Pensum 5

Erste Station. S.69/75 – 93/101

Übersetzen Sie und lernen Sie die Vokabeln (Wendungen)

S.73/79 gerissen

S.73/79 Ich stelle ihr nicht nach.

S.73/79 Konversation machen

S.73/79 die Stenotypistin

S.74/80 eifersüchtig

S.74/80 borniert

S.75/81 die Addition, die Subtraktion

S.75/81 errechnen

S.79/85 etw. ist an den Haaren herbeigezogen

S.79/85 aus lauter Müßiggang

S.79/85 ausrechnen

S.80/86 der Steckbrief

S.80/86 sich krumm (krank / schief) lachen

S.82/88 jn/sich verwickeln (in Gespräch, einen Skandal, Streit, eine unangenehme Angelegenheit, eine Affäre)

S.84/91 den Film entwickeln

S.85/92 abergläubisch

S.87/94 kindlich (Fantasie), vgl. S.109/118 kindisch (Verhalten, Vertrauen)

S.90/97 sich auskennen in (D)

S.91/99 der Anblick (eines Doppelzimmers)

S.91/99 nachfüllen

Texterläuterungen

S.70,81/75,87 Espadrilles (*Pl.*) – Leinensandalen mit geflochtener Bastsohle u. mit Bändern, kreuzweise um den unteren Teil der Waden geschnürt

S.73/79 „service“ – Aufschlagball beim Tisch-Tennis

S.74/80 Entropie – Ein Maß für die Unumkehrbarkeit der in thermodynamischen System ablaufenden Prozesse, die auf eine allmähliche Umsetzung von Energie in gleich verteilte Wärme hinauslaufen. In den Fünfzigerjahren war es, ausgehend von der Informationstheorie, eine Zeitlang Mode, das Entropie-Konzept auf sämtliche Wissensgebiete zu übertragen, einschließlich der Psychologie u. der Kunst, u. demnach eine allgemeine Bewegung zum Stillstand hin zu konstatieren. Der *zweite Hauptsatz* der Wärmelehre (*Entropiesatz*) besagt, dass sich in einem abgeschlossenen System in Bezug auf die Energieverteilung ein Zustand immer größerer Unordnung entwickelt. Die Entropie ist ein Maß für diese Unordnung.

S.74-75/80 Ich verwies sie auf Norbert Wiener (1894 – 1964), amerik. Mathematiker und Begründer der Kybernetik

Textläuterungen

S.94/102 Southampton – südengl. Hafenstadt am Kanal, wo die meisten
Überseeschiffe anlegen

S.95/103 Le Havre [l' avr] – franz. Hafenstadt

S.96/104 What about some holidays? – Wie wär's mit ein paar Tage Urlaub?
You're looking like... – Du siehst aus wie...

S.97/105 Beaune, Monsieur, c'est un vin rouge. – Beaune, mein Herr, ist
ein Rotwein.

Du vin rouge – avec des poissons? – Rotwein – mit Fisch?

S.98/106 Il est bon? – Mundet er Ihnen?

S.99/107 die Maturität – Reifeprüfung
eine Occasion – Gelegenheitskauf

S.100/108 Tuileries – großer Park in Paris

S.100/109 Eh bien! – Auch gut!

Pâtisserie – feine Konditoreiwaren

die Ausfallstraße – городская магистраль, переходящая в шоссе

S.104/112 I changed my mind. – Ich habe meine Meinung geändert.

What's the matter? – Was ist los?

Geben Sie den Inhalt wieder

1. „Ich dachte an Ivy.“ Heiratsantrag
2. Ankunft in Le Havre. Die Zugreise nach Paris. Rechenschaftslegung
3. Im Restaurant. Das Spiegelbild
4. Die erste Erfahrung mit der Frau
5. Das Wiedersehen in Paris
6. Professor O.
7. Faber fühlt sich glücklich
8. Primäre Ordnung der Urnatur oder Regulierung der Bevölkerungszahl
durch Fortschritt = Technik? Romantik oder Vernunft und Verantwortung eines
jeden vor der Menschheit?

Pensum 7

Erste Station. S.107/116 – 127/138

Übersetzen und lernen Sie die Vokabeln

S.107/116 kitschig (= naïv)

S.109/118 es wimmelt von (D)

S.109/118 kindisch

- S.109/118 vorgreifen jm
- S.109/119 sich verstellen, vgl. ohne Verstellung
- S.110/119 unmündig
- S.111/120 entzückend
toll, irrsinnig, maximal, genial
- S.111/120 großartig, beeindruckend (tief beeindruckend), famos
- S.112/121 das Drehkreuz
- S.112/122 gescheit
- S.114/124 nach der Stimme/ den Stimmen zu schließen...
- S.115/125 mürrisch
- S.117/127 ansetzen: zur Landung, vgl. S.133 zu einem Rennstart
- S.126/137 die Kreuzotter, vgl. S. 130/141 die Viper
- S.126/137 ohne Verstellung

Texterläuterungen

S.107/116 Fra Angelico: Fra Giovanni da Fiesole, eigtl. Guido di Pietro (um 1401/02 – 1455), ital. Maler und Dominikanermönch, bedeutender Vertreter der Frührenaissance. 1984 wurde er selig gesprochen.

S.108/117 Tivoli: ital. Stadt östlich von Rom, berühmt wegen ihrer röm. Ruinen (Villenanlage Kaiser Hadrians, erbaut 118 – 134 n. Chr.) u. der Villa d'Este mit ihren manieristischen Parkanlagen.

S.110/119 Museo Nazionale: das Thermenmuseum in Rom, dessen Exponate aus der Sammlung Ludovisi hier beschrieben werden.

S.111/120 Geburt der Venus: Ein frühklassisches griech. Relief, wohl die Geburt der Liebesgöttin Aphrodite darstellend; auf einem Seitenteil ist eine die Doppelflöte spielende Gestalt dargestellt (vgl. Sabeths Flöte, S. 149/161).

S.111/120 Kopf einer schlafenden Erinnye: Die sog. Medusa Ludovisi im Museo Nazionale Romano. Die Erinnyen werden als die Rachegöttinnen der altgriech. Erdreligion vorgestellt, in der die „weibliche Auffassung des Daseins“ triumphiert (siehe W.F.Otto „Die Götter Griechenlands...“). Die Erinnyen sind eine Gruppe von Göttinnen, aus älterer Zeit als die Mythologie der Götter um Zeus; in der Verfolgung des Muttermörders Orest weichen sie zwar der Tochter des Zeus, Athene. Der ungar. Religionswissenschaftler K. Kerényi („Die Heroen der Griechen“) meint, dass die Erinnyen „v. a. die zürnende Mutter“ vertreten.

S.112/121 highbrow-Vokabular – betont intellektueller Wortschatz

S.112/121 Hors d'oeuvre – Vorspeise

S.113/122 Censor Appius Claudius Caecus: Der röm. Patrizier Appius Claudius trug den Beinamen Caecus, „der Blinde“.

S.114/123 der Wildfang – ausgelassenes Kind

S.116/126 Travertin – Kalktuffgestein

S.125/135 die Diakonissin – die Frau, die in der evangel. Gemeinde Kranke pflegt

Geben Sie den Inhalt wieder

1. Italienreise
2. Museo Nazionale. Fabers Haltung zur Kunst. *Geburt der Venus. Kopf einer schlafenden Erinnye*
3. Artischockenessen. Die Eltern
4. Rast auf einem Grabmal
5. Die Nacht im Hotel
6. Die Nacht zuvor (am 13.V.)
7. Das Wiedersehen mit Hanna (am 26.V. in Athen)

Pensum 8

Erste Station. S. 127/138 – 150/162

Übersetzen und lernen Sie die Vokabeln

- S.130/141 der Landstreicher
S.131/142 das Rümpfen (der Stirn)
S.137/148 herausrutschen (ein Wort)
S.138/149 ein Wort gibt das Andere
S.139/150 verpfuschen (das Leben), das verpfuschte Leben
S.142/153 einen Hang zu (D) haben
S.142/154 beschlagen sein in (Belletristik)
S.143/155 einsehen
S.143/155 Ich finde es allerhand. (Ist ja allerhand! – Здорово!)
S.144/156 sich verfangen

Texterläuterungen

- S.129/139 Megara liegt genau auf halbem Weg zw. Korinth u. Athen.
S.129/140 Eleusis liegt genau zw. Megara u. Athen.
S.129/140 das Vehikel, -s, - [lat.Vehiculum, zu: vehere = fahren]: (*oft abwertend*) [altes, schlechtes] Fahrzeug: ein altes, vorsintflutliches, klappriges Vehikel
S.129/140 Daphni liegt genau zw. Eleusis u. Athen.
S.130/141 die Mortalität – Sterblichkeit
S.133/144 Lykabettos: Steiler, isolierter Bergkegel im nördl. Stadtgebiet von Athen, auf dem sich eine dem hl. Georg geweihte Kapelle befindet.
S.133/144 Geist: Es ist ein kulturelles Stereotyp, dass der *Geist* als *Widersacher der Seele* männlich geprägt ist.
S.136/147 Bari – südital. Hafenstadt

S.142/153 Wärmesatz: Gemeint ist wohl der zweite der drei Hauptsätze der Thermodynamik (auch *Entropiesatz*), vgl. S. 74/80

S.142/154 deformation professionelle – berufsbedingte Einseitigkeit

S.144/156 ...aus einem Lager heraus: Seit Kriegsausbruch konnten in Großbritannien „feindliche Ausländer“ interniert werden; bei der Masseninternierung im Frühsommer 1940 wie bei den anschließenden Deportationen waren davon zahlreiche exilierte Gegner des Nationalsozialismus, insbesondere Kommunisten, betroffen. Nach 1945 richteten die Machthaber der neu entstandenen kommunistischen Staaten ihrerseits Konzentrationslager ein.

S.144/156 Juni 1953: Am 17.6.1953 weiteten sich Bauarbeiterproteste in Ostberlin zu einem Aufstand aus, der die ganze DDR ergriff; er wurde niedergeschlagen.

S.144/158 angina pectoris – anfallsweise auftretende Beklemmung in der Herzgend

Geben Sie den Inhalt wieder

1. Schlangenbiss. Die Fahrt ins Hospital
2. Hanna stellt Fragen
3. Bei Hanna in der Wohnung
4. Hanna glaubt nicht an Statistik. Die Mutter telefoniert mit ihrem Kind
5. Hannas Leben sei verpfuscht...
6. „Die Mutter meiner Geliebten ist meine Geliebte“
7. Hanna weint und will allein sein

Pensum 9

Zweite Station. S. 150/162 – 160/174

Vokabeln

- S.150/163 das Wiehern (eines Esels)
S.152/164 die Brandung
S.153-154/166 Was kann ich dafür...
S.154/167 nobel
S.154/167 die Krähenfüße an den Schläfen
S.156/169 waten, vgl. S.168/183 das Waten
S.156/169 jm aufs Wort glauben
S.157, 158/171 die Böschung
S.158/171 die Mannshöhe
S.158/171 jn in Grund und Boden verfluchen
S.160/173 wickeln (das Papier von den Blumen)

S.160/174 verursachen (etw. durch etw.)

S.160/174 beheben (o, o)

Texterläuterungen

S.150/162 Akrokorinth: die Burg von Korinth

Patras: griech. Küstenstadt; ca. 100 km westl. von Korinth

S.152/164 die Monstranz: Schaugefäß für Hostie in der kath. Kirche – дароносица

S.155/167 Daphni: ein Kloster aus dem 6. Jh. n. Chr., liegt an der Heiligen Straße von Athen nach Eleusis, dem uralten Heiligtum der Demeter u. Kore. Der Name bedeutet *Lorbeerbaum*. Sie war eine wilde Jungfrau, der Artemis gleich, die selbst als Daphnaia oder Daphnia ihre heiligen Lorbeerbäume hatte. Als Apollon sie begehrte, suchte Daphne bei ihrer Mutter Erde Rettung u. wurde in einen Lorbeerbaum verwandelt, seitdem der Lieblingsbaum des Gottes, dessen Zweige er als Kranz trug. In einem Baum, der von Natur zweigeschlechtlich ist, werden die beiden Geschlechter allerdings am vollkommensten vereinigt (*siehe auch: Kommentar 1.3. / Verweise auf Mythos /, S.33*).

S.155/168 Theodohori: „Agii Theodori“ liegt an der Stelle des antiken Hafens Krommyon. Der Weg von Korinth nach Athen war an dieser Stelle sehr gefährlich. Der Mythos berichtet, dass an dieser Engstelle der Unhold Skiron saß, der vorbeikommende Wanderer ausraubte und ins Meer stieß, wo sie von einer Meeresschildkröte (einem Tier der Unterwelt Hades) gefressen wurden; die Stelle galt überhaupt als eine Pforte zum Hades (*siehe auch: Kommentar 1.3. / Verweise auf Mythos/, S.33*).

S.157/170 Mittagsstille, ich bin erschrocken: In der griech. Mythologie ist der „hohe heiße Mittag“ die Tageszeit, in der die Macht des großen Gottes Pan besonders fühlbar wird; Pan ist der Gott der Geschlechtskraft, des zeugenden Lebens, des Naturzusammenhangs; die (mittägliche) Begegnung mit dem Gott treibt den Menschen in „panischen“ Schrecken.

S.160/174 compressio cerebri – Gehirndruck

arteria meningica media – Hirnhautarterie

Epidual-Haematom – Blutguss zwischen der Hirnhaut u. dem Schädeldach

Geben Sie den Inhalt wieder

1. Romantische Nacht im Freien

2. Faber vergleicht Hanna mit Sabeth. Der Kuss

3. Die Fahrt zur Stelle des Unfalls

4. Das Unglück

5. Walter denkt an gemeinsames Wohnen mit Hanna in Griechenland. Vor dem Bett der toten Tochter

Pensum 10

Zweite Station. S.161/175 – 182/198

Vokabeln

- S.164/178 aufhängen (den Hörer)
- S.164/178 die Zuversicht
- S.166/180 grasen, grasende Pferde
- S.166/181 die Arche Noah
- S.167/181 unversehrt
- S.167,169/183,184 (zu)gaffen
- S.168/183 die Sintflut
- S.168/183 entsetzt sein
- S.168/183 das Waten
- S.169/183 blödeln, die Blödelei
- S.169/183 abbringen
- S.171/186 obszön
- S.172/187 der Krawall, -s, -e
- S.172/187 der Zuhälter, -s, -
- S.175/190 der Bleichling, -s, -e
- S.176/191 ohne Hemmungen
- S.176/191 schlaksig
- S.176/191 ...wie sie herumstehen

Texterläuterungen

- S.162/176 marvellous – wunderbar, erstaunlich
- S.162/176 another dring – noch ein Getränk
- S.162/176 Walter has troubl, Walter can't find the key of his home! – W. ist in Schwierigkeiten, W. kann seinen Wohnungsschlüssel nicht finden!
- S.162/176 Masaccio-fresco – *Masaccio*: Eigentlich *Tommaso di Ser Simone Guidi Cassai (1401 – vor 1429)*, ital. Maler, gehört zu den Begründern der Renaissancemalerei
- S.162/176 Sightseeingboat – Schiff für Vergnügungsreisen, Touristenschiff
- S.162/176,177 Subway – U-Bahn
- S.163/177 ...don't be silly! – ...seien Sie nicht dumm!
- S.164/178 Trafalgar – Vorwahlnummer
- S.164/178 impossible – unmöglich
- S.165/180 Pinte – *hier*: Lokal, Kneipe
- S.166/181 Aufruf der Göttinger Professoren: Am 12.4.1957 veröffentlichten achtzehn dt. Physiker, unter ihnen Otto Hahn, Werner Heisenberg und Max von Laue, in Göttingen eine Erklärung, in der sie vor den Gefahren eines Atomkrieges warnten und den vollständigen Verzicht der BRD auf Atomwaffen forderten.

S.171/186 Granulom – Geschwulst an der Zahnwurzel

S.172/187 Something very beautiful! D’you know what I mean?
Something very young! – Etwas sehr Hübsches! Sie wissen, was ich meine?
Etwas sehr Junges!

S.173/188 Castillo del Morro: Die Festung Castillo de los Tres Reyes del Morro wurde 1587 – 1597 erbaut; sie war das Zentrum des Widerstands gegen die engl. Belagerung 1762.

S.173/188 Partagas, *auch* S. 174/189 Romeo y Julieta: Zigarrenmarken

S.176/192 ready for use – gebrauchsfertig

S.177/192 „ihr Präsident“: Dwight D. Eisenhower (1890 – 1969), während des Zweiten Weltkriegs Oberbefehlshaber der amerik. Truppen in Europa, amtierte als 34. Präsident der USA von 1953 bis 1961. In der zweiten Hälfte der Fünfzigerjahre warfen ihm seine politischen Gegner u.a. Untätigkeit im Kampf gegen die Rassentrennung vor.

S.177/192 „ihre obszöne Jugendlichkeit“: Dazu S. de Beauvoir: „Man sagt bisweilen, Amerika sei das Land der Jugend“

S.177/192 Wildlingin, die – ungezähmtes Tier (дикарка)

S.179/194 Suiza – Schweiz

S.180/195 ...You’r going to marry... – ...Sie werden die Mutter des Mädchens heiraten, ich verstehe.

As soon as possible. – Inwieweit es möglich ist.

S.182/198 Now it’s nine o’clock ... – Jetzt ist es neun Uhr – Sir, das ist jede Menge Zeit!

Themen zum Besprechen

1. Hanna besucht Walter täglich
2. Walter wieder in New York
3. Flug nach Caracas
4. Hanna über Technik
5. Ankunft in Caracas
6. Faber sieht in den Spiegel
7. In Cuba
8. „The American Way of Life“
9. Juana
10. Glücklich in Habana, das Faber „verlassen, aber nicht vergessen“ werde

Pensum 11

Zweite Station. S.182/198 – 203/220

Vokabeln

- S.183/199 jn auf den Rücken legen
- S.185/201 abschreiben (ihre Plantage) – *hier (umg.):* aufgeben, verloren geben, mit jm/etw. nicht mehr rechnen
- S.186/202 (es) geht nicht schärfer
- S.186/202 jn /etw. in Anspruch nehmen
- S.187/203 das Missgeschick
- S.187/203 sein herablassendes Bitte-sehr
- S.187/203 die Besserwisserei
- S.188/205 flattern
- S.192/208 mutterseelenallein
- S.193/210 jm. /etw. übel nehmen
- S.195/212 der Stausee, -s, -n
- S.195/212 Bernstein, der (o. Pl.)
- S.195/212 spröde
- S.197/214 kündigen

Texterläuterungen

- S.182/198 Hanna in Weiß: Nach antiker Überlieferung erschienen die rächenden Erinnyen dem Muttermörder Orest Schwarz, dann, nach seiner Sühne, aber weiß als Eumeniden.
- S.188/205 Mistral – trockener, kalter Fallwind in Südfrankreich
- S.188/205 Jardin des Papes – Garten des Papstpalastes in Avignon
- S.189/205 Brioche – franz. Hefegebäck
- S.189/205 Pont du Gard – röm. Aquädukt in der Provence
- S.189/206 Arles : ca. 40 km südl. von Avignon
- S.194/211 Kloten – Zürcher Flughafen
- S.197/214 Piräus – Hafen von Athen
- S.200/217 Sunion – Kap an der SO-Spitze der Halbinsel Attika mit dem Tempel des Poseidon

Themen zum Besprechen

1. Der blinde Armin
2. 15. VII. Düsseldorf
3. Sabeth auf dem Bildschirm
4. Fabers seelischer Zustand
5. Zürich, den 16.VII.
6. Die letzten Tagebucheintragungen

Themen zur Leserkonferenz

1. Max Frisch und sein Schaffen
2. Zeitgeschichtlicher Hintergrund
3. *Homo faber* – Roman der Technik
4. Komposition des Romans. Aufbau und Erzählstrategie
5. Das Poetische im Roman
6. Verweise auf den Mythos
7. Sprache im Roman
8. Das Übliche und das Plötzliche
9. Homo Faber (Walter Faber) – Fabers Name
10. Hanna und Sabeth
11. Faber und seine Frauen
12. Völker Schlöndorffs Film mit Sam Shepard

Kommentar

1. *Homo faber* - die Verführung des technischen Zeitalters

1.1. Aufbau und Erzählstrategie

/erzählte Zeit und Erzählzeit/

Der *Bericht* des Ingenieurs Walter Faber über die Begegnung mit seiner – ihm bis dahin unbekanntem und jetzt unerkannten – Tochter Sabeth, über den unbewussten Inzest mit ihr, ihren Unfall und Tod, die Wiederbegegnung mit Sabeths Mutter Hanna, über seine eigene, wohl zum Tod führende Krankheit ist klar gegliedert. Faber erzählt analytisch; er rekonstruiert die Vergangenheit: »Die Aufzeichnungen selbst sind unterteilt in zwei „Stationen“. Faber verfasst die „Erste Station“ [2, S.7–174] bereits krank in einem Hotelzimmer in Caracas [Erzählzeit: 21. Juni – 8. Juli]. Darin rekonstruiert er die Ereignisse vom verspäteten Abflug in New York bis zum Tod Sabeths [erzählte Zeit: 25. März – 28. Mai]. Die Aufzeichnungen der >Zweiten Station< [2, S.175 – 220] stammen aus Fabers Aufenthaltszeit im Athener Krankenhaus [Erzählzeit: 19. Juli – Morgen des 26. Juli, des Tages der Operation]. Faber führt seinen rückblickenden *Bericht* fort und fügt – in unterschiedenem Druckbild – seine jüngsten Tagebuchnotizen ein, so dass erzählte Zeit und Erzählzeit schließlich ineinander aufgehen« [3, S.43]. Schreibend erreicht Faber die Gegenwart; aber es ist die Gegenwart des Todes.

Freilich hat sich Faber, der Ingenieur, schreibend verändert. »... ich mache Erfahrungen nur noch, wenn ich schreibe«, wird Max Frisch in seiner autobiografischen Erzählung *Montauk* (1975) notieren und damit zusammenfassend formulieren, was den Icherzählern seiner Romane – Stiller wie Walter Faber – schon immer widerfuhr. Man sieht einen >Wandel< Fabers vom >homo faber< der Ersten zum >homo religiosus< der Zweiten Station: »Die ungelöste Spannung zwischen Fabers Ingenieursdenken und der Mystik ist das strukturtragende Element des ganzen Romans« [2, S. 78].

Jedenfalls ist es eine gewagte Erzählkonstruktion, da Max Frischs Roman *Homo faber* sich in Ichform als *Bericht* des Ingenieurs Walter Faber über seine Schuld [2, S. 134,1] präsentiert. An dem vorgeblichen Mitteilungsdrang Fabers wurden daher bereits früh Zweifel laut: »Schon dass der Techniker Faber überhaupt *schreibt*, erscheint wie ein Widerspruch in sich selbst«, meinte etwa Walter Jens. Max Frisch erläuterte daraufhin in einem Gespräch mit Werner Koch: »Der >Homo faber< hätte nur rational gesprochen diese Nötigung [zu schreiben]. Er ist auf den Tod krank, und er versucht sich Rechenschaft abzulegen, d. h., er versucht sich zu verteidigen, dass er an allem nicht schuld sei. Es bleibt aber, das muss ich zugeben, ein Rest, der nicht ganz aufgeht. Das kommt daher, dass man natürlich als Schriftsteller zu sehr annimmt, dass fast jeder Mensch diesen Drang hätte, sich durch Sprache zu manifestieren, und das muss ein Ingenieur nicht haben. Also dort liegt eine kleine Unstimmigkeit – ohne Zweifel« [zit. n. Schmitz 1977, S. 16].

/Sprache des Romans/

Fabers Rechenschaftslegung im *Bericht* wird zur Zeugenaussage gegen ihn selbst; die Sprache – und dies ist die artistische Schwierigkeit, die Frisch zu meistern hatte – arbeitet gegen den Schreibenden. Thematisiert wird die Konkurrenz der Medien: Die poetisch überhöhte Wechselrede gilt in dem Roman als Zeugnis liebenden Verstehens [vgl. 2, S.163,15 – 165,4 das Metaphern->Spiel< mit Sabeth und auf S.212,24 – 213,25 das Nachspiel in der Erinnerung], das >Erzählen< ist ein Zeichen der Freundschaft [ebd. S.198,18-19 u. S.215,29]. Der Techniker Faber hingegen zog bislang den Blick der Rede vor und die vermittelte Wahrnehmung durch das »Kameraauge« dem natürlichen Sehen. Der Sprache misstraut er: »Ich wollte gar nicht erzählen«, erklärt er [ebd. S. 91,9]; »ich sage nicht, was ich will, sondern was die Sprache will« [ebd. S. 194,28-29]. Sein Abschiedsbrief an Ivy entsteht in einem Akt automatischen Schreibens; er ist gleichsam das Objekt der Schreibmaschine.

Das Problem führt freilich ins Zentrum von Max Frischs Schaffen: Dass der Autor kein Schöpfer, kein gottähnlicher Herr und Meister einer Sprachwelt, sondern vielmehr das Objekt der Sprache sei, ist eine spezifische Einsicht der Moderne, die Frisch seit dem *Tagebuch 1946-1949* und dem Roman *Stiller* (1954) zur eigenen Erfahrung wurde (vgl. 5, S. 142f.). Diese Erfahrung also hat er an die schreibende Titelfigur des Tagebuchromans *Homo faber* delegiert: »Im Fall von *Homo faber* hat es [die verkürzte Ichperspektive] eine besondere

Bewandtnis dadurch, dass dieser Mann, er ist Ingenieur, also nicht Literat, durch seine Sprache, die er verwendet für seinen *Bericht*, denunziert wird. Er spielt eine Rolle, er verfällt einem Bildnis, das, er sich gemacht hat von sich. Er lebt an sich vorbei, und die Diskrepanz¹ zwischen seiner Sprache und dem, was er wirklich erfährt und erlebt, ist, was mich dabei interessiert hat. Die Sprache ist also hier der eigentliche Tatort« [zit. n. Schmitz 1977, S. 17].

/antithetische Doppelperspektive/

Obschon der Roman scheinbar monoperspektivisch angelegt ist, ergibt sich aus dem Gegeneinander des Icherzählers Faber und seines Textes eine antithetische Doppelperspektive, deren Sinnentwürfe sich wechselseitig relativieren. Frisch hat diese raffinierte Struktur, da er sie bereitwillig erläutert, offenbar auch bewusst und virtuos gestaltet: »Der Witz des Buches, der Kniff . . . ist ja der: Es ist fast die unwahrscheinlichste Geschichte, die man sich ersinnen kann . . . Da ist wirklich ein Zufall nach dem anderen: auf dem Schiff trifft er die Tochter; er trifft den Schwager seiner Frau. Gehen wir . . . von der Kunst des Schreibens, also von der Literatur aus: Wenn ich das mit Schicksalsgläubigkeit erzählen würde, so würde jeder mit Recht nach fünfzehn Seiten auflachen und sagen: >Das auch noch! Hab' ich's mir doch gedacht! Und wen trifft er jetzt?< Und da trifft er die da. – Und der Witz daran ist, dass ein Mensch, der in seinem Denken die Zufälligkeit postuliert, eine Schicksalsgeschichte erlebt« [ebd.].

So erscheinen die >Fakten<, auf die Faber so großen Wert legt – »Ich bin Techniker und gewohnt, die Dinge zu sehen, wie sie sind« [2, S. 25,27-28] – in einer eigentümlichen Brechung: einmal als protokollierte Empirie aus der Sicht des Ingenieurs, weiterhin aber aus einer anderen Sicht, von der Faber weiß, die er als erwartetes Deutungsschema unterstellt, deshalb verneint, aber in der Verneinung thematisiert.

/Frischs Erzählstrategie/

Frischs Erzählstrategie übt im Anfangsteil dieses Verfahren mit dem Leser gleichsam exemplarisch ein: Faber betont: »Ich sehe alles, wovon sie reden, sehr genau, ich bin ja nicht blind« [2, S. 25,28-29]. Dann formuliert er jeweils seine, vorgeblich einzig mögliche, >richtige< Sicht und die der >anderen<, die er als »hysterisch« oder »mystisch« abqualifiziert. Alan D. Latta [6, S. 81] hat für diese Szene die Doppelperspektivik des Erzählens an zehn Beispielphänomenen tabellarisch dargestellt:

<u>Fabers Perspektive</u>	<u>Die Gegenperspektive</u>
Mond; errechenbare Masse	Erlebnis
Felsen	Rücken von urweltlichen Tieren
Formen der Erosion	versteinerte Engel, Dämonen
Schatten	Gespenster
Sand	Sintflut
Agaven	verdammte Seelen

¹ Diskrepanz, die, -en: Unterschied zw. zwei Dingen

Agaven
Wüste
Super-Constellation
Rieseln von Sand
Tampico, Horizont

verdammte Seelen
Totenreich
ausgestorbener Vogel
Ewigkeit
Jenseits

Was Faber demnach niemals akzeptiert, ist eine realitätserschließende Kraft der Metapher; aber da hier ein psychischer Mechanismus spielt, den Sigmund Freud (1856 – 1939) schon 1925 in seinem Aufsatz *Die Verneinung* beleuchtete, muss Fabers Rede als Verdrängung bewertet werden; er verneint, was er fürchtet.

So rückt die kunstvolle Erzählstrategie des Romans den *Bericht* des Ingenieurs, trotz der einsinnigen Erzählperspektive, in ein Wechselspiel von Antithesen, präsentiert und diskutiert eine Weltprojektion, die sich mit den Wertgegensätzen *Mann/Frau*, *Amerika/Europa*, *Technik/Mythos* präzise in die Muster des literarisch-kulturellen Diskurses der Fünfzigerjahre einfügt.

1.2. Referenztexte

Im literarisch-kulturellen Diskurs der Fünfzigerjahre sedimentieren sich die Suchbewegungen *großer* Literatur der *klassischen Moderne* in Gemeinplätzen. Indem Frischs Roman diese Gemeinplätze als Wahrnehmungsstereotype des >Homo faber< analysiert, kommuniziert er mit Leittexten >moderner< dt. Literatur.

1.2.1. Roman der Bildung

Auf der Lichtinsel Kuba überwältigt Faber anscheinend das herrliche, irrationale Leben, und »in einer erwachenden Leidenschaft, die an Thomas Manns Aschenbach in *Tod in Venedig* erinnert, bewundert er sehnige Jünglinge, die kräftigen weißen Zähne dunkelhäutiger Dimen und die Spiegelung der Sonne auf den Steinen« [7, S. 142]. Beide Protagonisten entdecken das >Leben< erst im Alter von fünfzig Jahren, nachdem sie zuvor in ihrer Pflicht und ihrem selbstgeschaffenen Bild des Lebens verkapselt waren. Die verbotene Liebe zum >Anderen< – bei Aschenbach mit dem Stigma² der Homoerotik, bei Faber mit dem des Inzests belegt – verjüngt die beiden Fünfzigjährigen. Literarhistorisch finden sie ihr Muster als >falsche Jünglinge< im >Mann von fünfzig Jahren<, der Titelfigur jener in Johann Wolfgang von Goethes Roman *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1821) eingeschalteten Novelle. Thomas Manns Werke waren Frisch selbstverständlich vertraut. Anscheinend war ihm jetzt zu Manns parodistisch meisterlicher Novelle der >Bildung< eine Replik der Technologie gelungen.

Enthüllt sich nicht abermals eine »vorgebliche Reise ins neue Leben, zur

² **Stigma** (griech.): Zeichen, Brandmal, Stich – клеймо, порез, метка

neuen Jugend . . . als Reise in die Vergangenheit, ins Alter und in den Tod« [8, S.363]? Begegnet Faber nicht zweimal der Todesbote, Professor O., der ebenso das todverfallene, technologische Dasein verkörpert, wie jene von dem »fremden Gott« (Th. Mann) nach Gustav Aschenbach ausgesandten Boten schon ahnen lassen, wie er sterben wird? Sabeth indessen ist dem Knaben Tadzio vergleichbar, dem Objekt der Liebe des alternden Künstlers Aschenbach: Er bietet dem Blick des Liebenden ein »reizendes Bild«, wie »gemeißelt«, »marmorhaft« sind seine Glieder, er wirkt wie eine »Bildsäule« und erinnert den Gebildeten sogleich an »griechische Bildwerke«. An Sabeth konstatiert Faber – wie Aschenbach ein Mann der distanzierenden Wahrnehmung – »Augenbogen blass wie Marmor« [2, S. 124,28-29], ein »Ohr wie aus Marmor« [ebd., S.142,8] und ihr Kopf gemahnt ihn an »eine Vase« [ebd., S. 130,7]. Wiederum bildet die Antike das Assoziationsfeld: Der Bildhauer Pygmalion, dessen Liebe zu der von ihm geschaffenen Statue die Götter bewog diese zum Leben zu erwecken, ist der mythische Antitypus zu Aschenbach, zu Faber und auch zu dem Bildhauer Stiller, der seine Frau Julika »in eine Vase verwandelt hatte«. Am Ende dieser modernen Experimente mit einem mythischen Muster steht immer der Tod. Der Tod aber besiegelt nur das Urteil über die alternden Liebhaber; ihr Lebensanspruch ist unecht, todverfallen. So ist Sabeth denn auch – ebenso wie Tadzio – »eine figura des Götterboten der griechischen Mythologie«[9, S. 69], Hermes³ psychagogus, der Seelenführer, der zum wahren Selbst geleitet. Sabeth ist somit im wörtlichen Sinne Fabers »Hermes-Baby« [2, S.31,31]. Die Geliebte und die Schreibmaschine geleiten den desorientierten Techniker zur Wahrheit seiner Existenz. Wiederum, wie schon im Fall des alternden Ästheten Aschenbach, soll sich – laut einer einflussreichen Forschungsmeinung – die eigentliche Handlung in einer »mythischen Musterschicht« ereignen. Der Mythos wird aber in beiden Texten ironisiert; es geht nicht um die Wiederkehr der alten Götter, um das romantische Projekt einer >neuen Mythologie<, sondern um den Mythos als Auslegungssystem, das noch immer verwendet wird, obschon es auf die Wirklichkeit der >Moderne< nicht passt. Gustav von Aschenbach träumt, er reihe sich in den Zug des »fremden Gottes« Dionysos ein, der im schönen Rausch Leben, Liebe und Tod verschmelzen lässt; doch er stirbt einen banalen, hässlichen Tod. Walter Faber suggeriert⁴ in der Verneinung einen mythisch-mystischen Schicksalszusammenhang, doch er stirbt an der Zivilisationskrankheit Krebs. Übrigens hatte Thomas Mann in seiner Erzählung *Die Betrogene* (1953) die Motivik des *Tod in Venedig* zu ebendieser Variante fortgeschrieben. *Homo faber* gehört damit zu jenen Werken der >Moderne<, die den Traditionsbruch thematisieren; die Bildungstradition des Abendlandes bleibt

³ **Hermes** (griech. Myth.): Götterbote, u. a. Gott des Handels, Begleiter der Toten in den Hades

⁴ **suggerieren**: [Meinung] beeinflussen, bewirken, einen bestimmten [den Tatsachen nicht entsprechenden] Eindruck entstehen zu lassen

gegentüber den Katastrophen einer modernisierten Welt stumm. Die von Marcel prophetezeitete »unweigerliche Wiederkehr der alten Götter« [2, S. 54,10-11] findet nicht statt; die Götter der Antike entlasten den Ingenieur nicht von der Schuld an seinem Schicksal: » ... meine Frage, ob Juana glaubt, dass Schlangen ... von Göttern gesteuert werden, beziehungsweise von Dämonen. >What's your opinion, Sir?<« [2, S. 195,35 – 196,3]

1.2.2. Roman der Technik

In einer Rede an der Universität Zürich evoziert Marie Theres Förgen die Fünfzigerjahre als eine »Zeit des Wiederaufbaus der Welt und der Wirtschaft, die von einer großen Euphorie über die gewaltigen technischen Fortschritte begleitet war. Ingenieuren wurde Verehrung zuteil, denn das zunehmende Wohlergehen war ihr Werk.« Für die Rednerin verkörpert ein Bruder, der einen naturwissenschaftlich-technischen Beruf wählte, exemplarisch die Konvergenz von >Technik< und >Männlichkeit<: »Es wurde nicht nur ein begabter Physiker, sondern auch ein selbstbewusster Mann aus ihm. Denn er und alle gleich Talentierten spürten die Anerkennung, die man ihnen zollte für die Welt, die sie machten und die sie, eigentlich sie allein, im Griff hatten. >Ich bin Techniker und gewohnt, die Dinge zu sehen, wie sie sind<, liess Max Frisch 1957 den Homo faber sagen und beteuern: >Wir leben technisch, der Mensch als Beherrscher der Natur, der Mensch als Ingenieur ...< [2, S. 116,9-10]«

/Technikkritik/

Homo faber schien sich dagegen den Kategorien einer Technikkritik einzupassen. Als »Schlüssel zum Glück« oder »als Fetisch des Untergangs« [Benjamin, zit. nach 2, S. 230] wurde die Technik betrachtet. Seit dem Spätexpressionismus liegt überdies dem »Technik-Bild ... ein spezifisches Gesellschaftsbild zugrunde. Schon das Sozialsystem ist wie eine allgewaltige >Mega-Maschine< [Mum-ford] ausgelegt, die Übermacht der Einzel-Maschine versinnbildlicht diesen Befund. ... Autor wie Rezensenten fühlen sich schutzlos den Einwirkungen absolut unzugänglicher, weil dinghaft erstarrter sozialer Einflussgrößen ausgeliefert, ja die Gesellschaft als Ganzes hat sich zum monolithischen Riesen-Apparat verfestigt« [10, S.431]. Dieser Verdacht spiegelt freilich eine spezifisch dt. Problemlage in der theoretischen Erfassung der Modernisierung, also der industrialisierten und technisierten Welt. Um 1900 formiert sich unter dt. Intellektuellen eine Interpretationsgemeinschaft der Modernität, die von den Denkformen der dt. Bildungstradition geprägt ist. Die Modernisierung erscheint ihnen als Bruch, als Negation des kulturellen Erbes, damit als Gefahr für den Menschen. Mit tragischer Notwendigkeit vernichte sie (die Modernisierung) die Werte des Humanen, die allenfalls in Gegenwelten – der Natur, dem Weiblichen, der Poesie und den Künsten – noch Zuflucht fänden.

Dieses Denkmodell der Tragödie gilt freilich in dem gleichzeitigen »Progressive Movement« in den USA keineswegs; dort erwartet man vom Fortschritt auch eine kulturelle Erneuerung. Durch diese Interkulturalität der

Deutungsperspektiven von Modernität und Technik wird ein rechthaberisches Denken in Oppositionen Technik vs.⁵ Mythos bereits überlieferungsgeschichtlich relativiert – bis zu seinem gänzlichen Bankrott im Perspektivenspiel des *Homo faber*.

Die weitere Reflexion über die moderne Technik in Deutschland hatte sich im Schatten des Krieges vollzogen. Der Erste Weltkrieg hatte gleichsam die Nichtigkeit des Menschen, der zum >Material< der Schlachten wurde, demonstriert. Ernst Jünger (1895 – 1998), der den >neuen Typus< des technologischen Zeitalters, der »sich die Wirklichkeit im ganzen berechenbar und gefügig zu machen« strebt [11, S.514], in dem Großessay *Der Arbeiter* (1932) verkündet hatte, schildert zwanzig Jahre später in seinem Essay *Über die Linie* (1950) diesen »gehämmerten Menschen« [zit. nach 2, S.231], wie ihn die Materialschlachten des Ersten Weltkriegs hervorgebracht hatten, als eine gefährliche und gefährdete Maschine: »Man sieht eher Menschen auftreten, die gleich eisernen Maschinen ihren Gang nehmen, gefühllos noch dort, wo die Katastrophe sie zerbricht.« Die Technik, so behaupten Jüngers Kriegsbücher, schuf eine zweite Schöpfung; Technik ist »totalitär« und damit, wie alsbald deutlich wurde, Vorläufer und Komplize der totalitären Diktatur, schon selber »gewissermaßen ein anonymer Faschismus« [Wuthenow, zit. nach 2, S.231].

Entsprechend vielschichtig ist nach dem Zweiten Weltkrieg die Debatte. Angesichts der materiellen Erfolge und der allgemeinen Akzeptanz der Technik fürchten deren Kritiker insgeheim, trotz des Rückhalts in der kulturellen Öffentlichkeit, auf verlorenem Posten zu stehen. Frischs *Homo faber* wurde im Zusammenhang mit dieser Technikdebatte gelesen. Der Roman muss daher auch in diesem Kontext verstanden werden, der durch die Bücher eines Friedrich Georg Jünger (1898 – 1977) wie eines Günther Anders (1902 – 1992.), durch den publizistischen Dialog zwischen Ernst Jünger und Martin Heidegger (1889 – 1976), durch die These von Charles Percy Snow (1905 – 1980) über die »Zwei Kulturen« der Technik- und der Geisteswissenschaften, v. a. aber durch eine Fülle meinungsbildender Beiträge in allen Medien von Öffentlichkeit geprägt ist. Frischs Roman spielt mit den Stereotypen dieses Technikdiskurses.

Exemplarisch lassen sich die zeitgenössischen Positionen an Ernst Jüngers denkerischer und schriftstellerischer Entwicklung ablesen. Der entfesselten Technik antworten in dessen Spätwerk die Wert- und Deutungsmuster der Tradition; die Zeitbeschleunigung der >Moderne< findet ihre Grenze in der zeitlosen Wahrheit des Mythos. Der Technik, die Verwirklichung bedeute, doch nicht Wirklichkeit, hatte Jünger in seinen die Erwägungen aus den Fünfzigerjahren bündelnden *Adnoten zum Arbeiter* (1964) als »Ziel ... Erdvergeistigung« gesetzt. Die patriarchalische Welt müsse enden, das Zeitalter

⁵ versus = gegen

des Matriarchats, der Erde und des Mythos ziehe wieder herauf. In seiner Zukunftsutopie *Gläserne Bienen* (1957) schildert Jünger den »prometheischen Ausgriff zum Unheil der Natur und zur Vereinnahmung des Menschen« [11, S.450]: Ein ehemaliger Soldat bewirbt sich um die Position eines Aufsehers in den Fabriken eines zwielichtigen Erfinders, der Automaten, künstliche Repliken des Lebendigen, herstellt. Ein Park – die Replik des Paradieses in dieser Schöpfungsgeschichte – lädt ihn zum Verweilen ein; verführerisch wirkt dieses »künstliche Paradies«, denn es vermittelt die »Vision von einer Welt, der die Zeit als Modalität der Vergänglichkeit nichts mehr anhaben kann« [ebd., S. 455]; die Technik des Erfinders hebt die natürliche Zeit der Schöpfung auf. Der Techniker, so erläutert Hanna dem erstaunten Faber, werde niemals dem Leben als »Gestalt in der Zeit« gerecht [2, S.184,31]. Freilich wird im Diskurs über die Technik diese Selbstermächtigung des Menschen als Gefährdung des Menschlichen begriffen: »Hier ... war der Geist am Werke, der das freie und unberührte Menschenbild verneint« [Jünger, zit. nach 2, S.233]. Bei Jünger bewirkt ein »obszöner Gegenstand« den Einbruch des Schreckens in diese Machtphantasie [Jünger, zit. nach 2, S. 233], die auch den ehemaligen Soldaten berückt hatte: »Das Sumpfloch war von Schilfhalmern umgittert, durch deren Lücken ich die braune, moorige Pfütze sah. Blätter von Wasserpflanzen bildeten darauf ein Mosaik. Auf einem dieser Blätter lag der rote obszöne Gegenstand; er hob sich klar von ihm ab. Ich prüfte ihn noch einmal, aber es konnte kein Zweifel bleiben: es war ein menschliches Ohr ...«

»Die >Anthropomorphisierung< der Technik kippt unversehens«, so resümiert Martin Meyer (S. 466), um »in die Technisierung< des Organismus«. Dem entspricht Fabers Loblied auf den »Roboter« und sein Tadel des Menschen als unzulängliche »Maschine« [2, S. 80,19-81,22.; vgl. S. 186,30-32]. In Jüngers Roman freilich wirkt selbst die Erkenntnis nicht befreiend; der Rittmeister vermag sich vom Bann dieser technischen Schöpfung nicht zu lösen, wie ja auch schon seine Einsicht in diesem Bann befangen blieb: Denn auch der schockauslösende »obszöne Gegenstand« war nur die künstliche Nachbildung eines menschlichen Ohrs. Erkenntnis eröffnet keine Alternative zur Technik, sondern legt nur die Macht der Technik offen. Frischs Position in diesem >Dialog der Werke< wird dagegen von einem Interesse an einer Weltdeutung durch Technik bestimmt; sie ist für ihn der exemplarische Fall der Weltverfehlung – so wie es in seinem vorhergehenden Roman *Stiller* die Kunst war.

1.2.3. Tragödie/Komödie /Schicksal/

Während die Rezensenten im *Homo faber* die »Tragik des technischen Daseins« [Jacobi, zit. nach 2, S.233] gestaltet fanden, will Walter Faber seine Biografie nicht als tragisches Schicksal begriffen wissen; indem er diese Deutung verneint, legt er sie jedoch nahe. Die >Tragödie < ist eine ästhetische

Kategorie der Weltdeutung; im *Homo faber* werden nicht nur weltanschauliche Probleme verhandelt, sondern auch und v. a. diese Kategorien befragt.

Besonders die Werkgemeinschaft mit Friedrich Dürrenmatt (1921 – 1990) in den späten Fünfzigerjahren zeugt von Frischs Willen zu einer solchen Überprüfung, die sich zugleich als ein > Aufstand gegen Bertolt Brecht< (1898 – 1956) präsentiert. Im Drama ist die Abkehr von Lehrtheater und Parabel offenkundig; sie parodiert und dementiert – in Dürrenmatts *Der Besuch der alten Dame* (1956), in Frischs *Biedermann und die Brandstifter* (1958), aber auch in *Andorra* (1961) – den Schicksalsglauben der Tragödie: »Feuergefährlich ist viel«, deklamiert der Chor der Feuerwehrleute, als sich Biedermanns angeblich schicksalhafte Gastlichkeit für die Brandstifter vorbereitet: »Aber nicht alles, was feuert, ist Schicksal« [zit. nach 2, S.234]. Brechts marxistischer Glaube an die Verstehbarkeit und Veränderbarkeit der Welt allerdings scheint für die beiden Schweizer in seinen Voraussetzungen noch gar nicht so weit entfernt von den Kausalzwängen des Schicksals, wie sie die Tragödie rekonstruiert. »Uns«, so formuliert Dürrenmatt die Bewusstseinslage in »der Wurstelei unseres Jahrhunderts, in diesem Kehraus der weißen Rasse«, »kommt nur noch die Komödie bei« [zit. nach 2, S.234], also die Betonung jener Zufälligkeit, die vielleicht die Chance menschlicher Freiheit eröffnet. Sie seien, so insistiert er im Vortrag *Theaterprobleme* (1955), »zu kollektiv schuldig«, um sich noch zur Würde persönlicher Schuld erheben zu können: »Schuld gibt es nur noch als persönliche Leistung, als religiöse Tat« [ebd.]. Damit wird die Trennung von »Zufälligkeit« und »Schicksalsgeschichte«, wie Frisch sie erläutert hat, verwischt. In Dürrenmatts *21 Punkte[n] zu den Physikern*, seiner Komödie über das Phantasma⁶ naturwissenschaftlicher Weltbeherrschung von 1962, wird diese Trennung zum Bestandteil einer Dramaturgie des Grotesken anstelle des Tragischen; Dürrenmatts poetologische Bemerkungen beleuchten auch die Komposition und Thematik des *Homo faber*: »Der Zufall in einer dramatischen Handlung besteht darin, wann und wo wer zufällig wem begegnet [2, S.234, vgl. Frischs analoge Formulierung oben].

Je planmäßiger die Menschen vorgehen, desto wirksamer vermag sie der Zufall zu treffen.

Planmäßig vorgehende Menschen wollen ein bestimmtes Ziel erreichen. Der Zufall trifft sie dann am schlimmsten, wenn sie durch ihn das Gegenteil ihres Ziels erreichen: das, was sie befürchteten, was sie zu vermeiden suchten (z. B. Ödipus [2, S. 154,3]).« >Schuld< löst sich – für Dürrenmatt wie für Frisch – Schuld weder im >tragischen< Schicksalszwang auf noch verflüchtigt sie sich in der Beliebigkeit des >Zufalls<; jenseits beider Deutungsmodelle beginnt die ethische Bewährung der Schuldannahme.

Gattungsästhetisch variiert hat Dürrenmatt diese Kritik an einer Schicksals-

⁶ **Phantasma**, das; -s, ...men: Sinnestäuschung, Trugbild

suggestion⁷, die von Schuld und Verantwortung entlaste, in *Das Versprechen. Requiem auf den Kriminalroman*. [...]

So wie der Detektiv die Vergangenheit enträtselt, so wird im analytischen Erzählen des *Homo faber* vergangenes Geschehen rekonstruiert; zu klären ist hier wie dort eine Frage der »Schuld«: »Was ist denn meine Schuld«, will Walter Faber wissen. Mit Dürrenmatts Detektiv Matthäi hat er viel gemein, so bereits die scheinbare Lebenswende mit fünfzig Jahren; Matthäi soll eben einen ehrenvollen Posten im Orient erhalten, »als der Anruf kam« (Dürrenmatt). Anders als Faber, der ja seine »Stelle in Bagdad« [2, S. 51,31-32] antritt und auch späterhin auf den dringlichen »last call« [2, S. 14,5-6] nicht reagieren zu müssen meint, nimmt Matthäi den Ruf an, der ihn aus seiner Lebensbahn werfen wird. »Ich wollte mich«, so gesteht er, »nicht mit der Welt konfrontieren, ich wollte sie wie ein Routinier zwar bewältigen, aber nicht mit ihr leiden. Ich wollte ihr gegenüber überlegen bleiben, den Kopf nicht verlieren und sie beherrschen wie ein Techniker« (Dürrenmatt) – »Technik als Kniff ... damit wir sie nicht erleben müssen« [2, S.184,16-18]. Im Typus ist Matthäi demnach Faber verwandt: »Er war ein Mann der Organisation, der den Polizei-Apparat wie einen Rechenschieber handhabte. Verheiratet war er nicht, sprach überhaupt nie von seinem Privatleben und hatte wohl auch keines. Er hatte nichts im Kopf als seinen Beruf [. . .]. So hartnäckig und unermüdlich er auch vorging, seine Tätigkeit schien ihn zu langweilen, bis er eben in einen Fall verwickelt wurde, der ihn plötzlich leidenschaftlich werden ließ« [Dürrenmatt, zit. nach 2, S. 236].

Auch in dieser Konfrontation mit dem >Anderen<, der rätselhaften Ermordung eines Mädchens, bleibt er sich treu. Mit strenger Logik und dennoch – wie Faber – mit »Blindheit« geschlagen, rekonstruiert er eine wahrscheinliche Wiederholung der Tat, zu der es jedoch nie kommt. Während Matthäi, in der Falle, die er dem Mörder stellt, vergeblich wartend, nun selbst verkommt und verzweifelt, wird der unwahrscheinliche >Zufall< des Unglückstodes des Mörders auf dem Weg zur Tat aufgedeckt. Matthäi verkennt und versäumt über ihrer »Auslegung« die »Wirklichkeit« des Lebens (Dürrenmatt), die Chance, die sich aus dem Zusammenleben mit der kleinen Gritli, dem >Köder< in seiner Falle, für ihn ergäbe; die Möglichkeit von Vaterschaft und Liebe nimmt er so wenig wahr wie Faber. Matthäis Geschick ist kein >Schicksal<; es spotte vielmehr, wie der Binnenerzähler erläutert, jener gängigen ästhetischen Produktionslogik, die bloß Matthäis Logik der Weltdeutung reproduziert: »Ihr baut eure Handlungen logisch auf; wie bei einem Schachspiel geht es zu [...]. Der Wirklichkeit ist mit Logik nur zum Teil beizukommen. [...] Doch in euren Romanen spielt der Zufall keine Rolle, und wenn etwas nach Zufall aussieht, ist es gleich Schicksal und Fügung gewesen; die Wahrheit wird seit jeher von euch Schriftstellern den dramaturgischen Regeln zum Fraße hingeworfen. Schickt diese Regeln endlich zum Teufel. Ein Geschehen kann schon deshalb nicht wie

⁷ **Suggestion**, die; <o. Pl.>: geistig-seelische Beeinflussung eines Menschen [mit dem Ziel, ihn zu einem bestimmten Verhalten zu veranlassen]

eine Rechnung aufgehen, weil wir nie alle notwendigen Faktoren kennen, sondern nur einige wenige, meist recht nebensächliche. Auch spielt das Zufällige, Unberechenbare, Inkommensurable eine zu große Rolle. Unsere Gesetze fußen nur auf Wahrscheinlichkeit, auf Statistik, nicht auf Kausalität, treffen nur im Allgemeinen zu, nicht im Besonderen. Der Einzelne steht außerhalb der Berechnung« [Dürrenmatt, zit. nach 2, S.236].

Der Rechner und Schachspieler Faber scheitert ebenso wie der Logiker Matthäi; seine Kalküle verfehlen, so muss er sich von Hanna belehren lassen, das je konkrete Leben des Einzelnen [2, S. 146,28; S. 148,12-15; vgl. S. 132,6-8].

1.3. »Du sollst dir kein Bildnis machen«: Die gedeutete Welt

»Nicht sehr verlässlich zu Haus sind [wir] in der gedeuteten Welt«, heißt es in der ersten der *Duineser Elegien* (1912/1922) von Rainer Maria Rilke (1875-1926). Die erstrebte rationale R. M. Rilke Durchdringung und Beherrschung der Welt lasse schließlich die Menschen ihren Platz zwischen »findigen Tiere[n]« und »Engeln« einbüßen. Dass »die Maschine« die Welt entzaubere – wie es Rilkes X. Gedicht im »Zweiten Teil« der *Sonette an Orpheus* (1922) erwägt –, dass die instrumentelle Vernunft den Rang des Humanen verfehle, ist eine Leitthematik der Reflexion »moderner« Literatur im Prozess der »Modernisierung«.

/Frischs Anspielungstechnik/

Faber bewegt sich in einem »semiotischen Universum« [2, S. 237], das sein Autor für ihn arrangiert hat. Die Einsinnigkeit der Welt ist in *Homo faber* aufgebrochen durch eine Fülle von Anspielungen. Rhonda Blair [zit. nach 2, S.237] hat die »vier Arten« von Frischs »Anspielungstechnik« herausgearbeitet:

»1. direkte, offenkundige Anspielungen; 2. direkte Anspielungen, die weniger offen sind, da sie in alltäglichen Zusammenhängen stehen oder eine Analogie aufrufen, die seltener als die erste prompte Assoziation ist; 3. verdeckte Anspielungen, die durch ein Kunstwerk, einen Traum, einen gewöhnlichen Gegenstand oder einen Ort vermittelt werden; und 4. die Anspielungen durch Wortspiele, in denen die gewöhnliche Bedeutung eines Wortes oder Satzes aufgrund einer mehrsinnigen Definition oder eines besonderen Kontextes um eine zusätzliche symbolische Bedeutung ergänzt wird.«

Faber verleugnet und verdrängt diesen Bedeutungsüberschuss. Um die »Überfülle der Zeichen« überhaupt »in den Griff zu bekommen, hat [er] eine Reihe von dualistischen Erklärungsmustern entwickelt, welche die Vielfalt der Erscheinungsformen auf globale Stereotypen reduzieren« [3, S. 45]. »TECHNIK – AMERIKA – MANN versus MYSTIK – EUROPA – FRAU, diese Oppositionensequenz konstituiert ein umfassendes Koordinatensystem von Projektionsfeldern, in welchem der umfassende Antagonismus von Verstand und Gefühl seine beziehungs- und gestaltungsreiche Repräsentation findet« [ebd., S. 54]. Fabers

Kategorisierung der Welt ist reduktiv und selektiv [6, S. 86], ja, er »ist der Gefangene (заложник) seines antithetischen Denkens« (ebd.). Seine Auffassungen sind dabei aus dem Reservoir an Stereotypen rekrutiert, wie es der kulturkritische Diskurs der Fünfzigerjahre bereithielt. Für die »Meinungsmontage« [3, S. 50], die Fabers Weltbild ausmacht, hat Max Frisch dabei die kulturkritischen Vorwürfe positiv umgepol. Faber präsentiert sich als die Inkarnation (воплощение) all dessen, was als Borniertheit der Technik abgelehnt wird. Damit ist der Zusammenbruch seines Weltbilds vorprogrammiert, ohne dass die Gegenmeinung ins Recht gesetzt wäre. Eben um die Vorurteilsstruktur der scheinbaren Argumente geht es; Frisch hat sie einmal als »Bildnis« bezeichnet, als vorgefertigte Auffassung, die jedes authentische Leben unterdrückt und verhindert, und er hat diese Verfehlung auch dem Protagonisten (der wichtigsten Person) seines Romans angelastet: »Dieser Mann lebt an sich vorbei, weil er einem allgemein angebotenen Image nachläuft, das von >Technik<. Im Grunde ist der >Homo faber<, dieser Mann, nicht ein Techniker, sondern er ist ein verhinderter Mensch, der von sich selbst ein Bildnis gemacht hat, der sich ein Bildnis hat machen lassen, das ihn verhindert, zu sich selber zu kommen« [zit. nach 4, S. 16].

Subversiv⁸ für dieses starre »Bildnis« sind psychisch die Gefühle, die Faber leugnet – »Gefühle [...] sind Ermüdungserscheinungen« [2, S.100, 6-7] – und die Träume, die er für unsinnig erklärt. Subversiv sind erzähltechnisch die Strategien der textuellen und intertextuellen Kohärenzbildung, also Leitworte und Anspielungen, die ein Netz von mehrsinnigen Bezügen knüpfen, während Faber verzweifelt die Eindeutigkeit des >Bildnisses< herzustellen sucht.

/Fabers erster Traum/

Bereits eingangs träumt Faber einen typischen »Zahnreiztraum« – »da mir soeben [...] sämtliche Zähne ausgefallen sind« [2, S. 16,33-34] –, den man als Kastrationstraum deuten muss. Sigmund Freud hatte diesen Typ bereits in der *Traumdeutung* (1900) etabliert; das Nacktheitsmotiv verweist auf die dort ebenfalls bereits vorgestellte Reihe der »typischen Nacktheitsträume«. »Da dem Motiv der Nacktheit bei der Schilderung von Sabeths Tod eine Schlüsselstellung zukommt, fungiert dieser Traum erzähltechnisch als Vorausdeutung (natürlich auch wegen der Korrespondenz Zahnverlust – Blendung)« [Schmitz, zit. nach 2, S.239]. Die Leitmotivreihe >blind< wird also nach dem markanten Einsatz zum Romanbeginn [2, S. 8,3] hier verschlüsselt fortgesetzt und mündet – vielfach moduliert (u.a. S.25,29; S. 156,15 u. 22; S. 199,9), mit weiteren Motivfeldern verwoben, wie etwa >Sehen</>Filmen< und >Ödipus<, und auf eine Kontrastfigur wie den >blinden Armin< verweisend [2, S. 199,1-201,9] – schließlich in Fabers Versuch der Selbstblendung [ebd., S. 209,6-9]. Doch damit ist das Anspielungspotential des ersten Traums keineswegs schon erschöpft. Die »Lotterie« [ebd., S. 16,23] intoniert Fabers Sehnsucht nach dem >Zufall<, auch

⁸ subversiv – подрывной

in der Beziehung zu Menschen, wie im »Heirats- und Scheidungsparadies« von Las Vegas«, das hier vorerst seinem Wunsch nach einer Trennung entspricht – von seiner Geliebten Ivy, aber auch von den Gefühlsbindungen (an das Weibliche) schlechthin. Professor O., den er später als Kronzeugen des technischen Weltbildes aufrufen wird [ebd., S. 112,7], irritiert ihn hingegen durch Gefühligkeit; er sei »vollkommen sentimental«. Zudem bietet dessen »zum Initial O. verkürzter Name ... sich an, als Signatur für das Programm eines in sich [im Kreis] geschlossenen Weltsystems gelesen zu werden« [12, S. 96]. Der Buchstabe O ähnelt überdies dem Zahlenzeichen o, verweist also auf die Nullität, die Nichtigkeit des geschlossenen Systems der Technologie. Und schließlich demonstriert der Traum, wie Faber selbst keine in sich abgeschlossene Existenz zukommt, dass er vielmehr »keineswegs für sich allein zu bestehen vermag. Dabei muss ihm, dem schon die natürliche Partnerbeziehung zwischen Mann und Frau als blamable Schwäche gilt, die Zweisamkeit, auf die er sich im Traum hingewiesen sieht, als doppelt blamabel erscheinen« [ebd., S. 97], ist er doch »mit dem Düsseldorfer verheiratet« [2, S.16,30–31], der ihm zuvor »auf die Nerven ging« [ebd., S. 11,5-6], sodass aus einer leidigen Zufallsbekanntschaft Bindung entsteht. Herbert aber, immerhin noch ein Garant der Männerwelt, wird sich als Führer zu Hanna, also wiederum dem Weiblichen, erweisen.

/Sprache des Unbewussten/

Krasser noch setzt sich die Sprache des Unbewussten durch, wenn bei der Maschinenraumbesichtigung Fabers Redestrategie der Enterotisierung sich in technologisch sterilen Metaphern ergeht – »wie das Steuerrad meines Studebakers« sei Sabeths Hüfte, »nichts Aufreizendes« [ebd., S. 94,13-14 u. 18-19] –, um diese dann derart massiv phallisch aufzuladen [ebd., S. 94,25-27], dass sie schließlich eine erste Szene des >Schreckens< für die Frau auslöst: »ihre Augen starrten« [ebd., S. 95,3-4; S. 167,20].

/poetische Vokabeln/

Seit 1939 schon werden in Frischs Texten >poetische Vokabeln< eingeführt, Kurzchiffren für Sinnzusammenhänge, »deren Geltung durch eine ausdrückliche Konvention vereinbart wurde«. Zumeist stammen sie aus dem Vorrat literarischer Konventionen, den Frischs Quellen anbieten, und mögen deshalb manchem Leser >natürlich< und selbstverständlich, anderen jedoch sogar >kitschig< vorkommen [Schmitz, zit. nach 2, S. 240]. So steht das >AUTO< für die soziale Identität auf der >Lebensreise<, verwandt dem >Lebensschiff< [2, S. 53,15]: »Was machst du ohne einen Wagen«, fragt Faber [2, S. 183,28]; so ist die >WÜSTE< – oder, wie es in Frischs Drama *Graf Oderland* (1951), neu bearbeitet 1955/56, im Entstehungskontext des *Homo faber*, heißt: das >öde Land< – eine Chiffre für >Lebensleere< [5, S. 129], während die INSEL – ob >SANTORIN< wie in *Graf Oderland* oder >CUBA< wie in *Homo faber* – den >Ort des wirklichen Lebens< bedeutet; sobald sich

Frischs Figuren aber dem >MEER< annähern, öffnet sich ihnen >die Weite alles Möglichen<. Auch die HIMMELSKÖRPER werden als solche >poetischen Vokabeln< genutzt. Das Hochzeitslied der Komödie *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie* (1953) definiert die Rollen, die dann bei der >Hochzeitsnacht< Fabers und Sabeths in Avignon in eine kosmische Konstellation [2, S. 134,28-32] eingehen: »Die Gestirne und die Schicksale der Menschen liegen während der Mondfinsternis auf einer unsichtbaren Geraden«. Der »Mond dieser Nacht« steht – laut jenem Lied – für den Bräutigam; intensiv präsent ist er in dieser Nacht während einer »Mondfinsternis«: »... nicht als leuchtende Scheibe, wie sonst, sondern deutlich als Kugel, als Ball, als *Körper*, als Gestirn, eine ungeheure Masse im leeren All, orange« [2, S. 240-241].

Sabeth hatte, sonnengleich, Fabers »Existenz ins warme Licht des Lebendigen« (ebd.) gesetzt; »Hanna, die mit den Mächten der Erde als Archäologin verbunden ist, verkörpert als Mutter das tellurische Element [...]. Der Schatten der Erde auf dem Mond ist Hannas Todes-Zeichen« [9, S.74]. So kommentieren die Himmelszeichen die >Liebesnacht< von Faber und Sabeth als bloße >Konstellation< von Körpern, die gesetzmäßig eine Verfinsternung des Daseins bewirkt; es ist keine Vereinigung in liebender >Erkenntnis< – »Nacht macht uns eins, Gesicht gibt es keins«, hatte schon das Hochzeitslied im *Don Juan* diese >Blindheit< des Geschlechts benannt. Eine komplementäre Konstellation – hier zwischen den antiken Kunstwerken *Geburt der Venus* und *Schlafende Erinnye* [2, S. 120,22] – setzt dieses >Spiel< mit dem >Licht< der Erkenntnis [ebd., S. 121,8-12], das freilich nur Fabers verfehltes Leben beleuchtet, fort. Wenn Sabeth sich der *Venus*, also der Göttin der Liebe, annähert, entsteht sogleich wieder ein »Schatten«, der nun freilich auch die Rachegöttin »geradezu wild« erscheinen lässt, eine Vorausdeutung also auf die Todes-Wahrheit dieser >Liebe<. Die Erinnyen hatten sich längst angekündigt. Sie werden in der Antike immer wieder mit »dem HUND, einem chthonischen Tier in Verbindung« gebracht [Blair, zit. nach 2, S. 241]. Schon seine erste Geliebte war Faber »wie eine Hündin« [2, S. 107,33] vorgekommen, während die Mathematik ihrem Mann antithetisch vorbehalten bleibt [ebd., S. 107,29]. Bereits in Paris jagen ihn und Sabeth die >Autos< wie eine Hundemeute; daran erinnert ihn der >Todesbote< Professor O. Als schließlich Faber, mitten zwischen antiken Gräbern, Sabeths Kopf »mit beiden Händen« hält »wie beispielsweise den Kopf eines Hundes – sie schloss wieder die Augen, wie ein Hund, wenn man ihn so festhält« [ebd., S. 130,4-15], dann diese Geste mit Hanna wiederholt [ebd., S. 167,8-9], wiederholt sich auch die Erweckung der Erinnye: »Sabeths Kopf, mit geschlossenen Augen wie bei einem Hund, ähnelt dem *Kopf der schlafenden Erinnye*; Hanna mit ihren weit offenen Augen ist wie die erwachte Skulptur >geradezu wild<« [Blair zit. nach 2, S. 241 – 242].

Auf Fabers Weg nach Griechenland kumulieren die mythologischen Zeichen: Verkoppelt schon der Name des Autos, dessen sinnloses Kreisen Faber die Sinnlosigkeit seiner technischen Existenz demonstriert, das griech. Alphabet

mit der Liebestragödie – »Alfa Romeo« [2, S. 133,16] –, so verrät die Gabe der »Omega-Uhr« [ebd., S. 140,10] – also ein Tausch von >Zeit< gegen ein letztes Hilfsmittel der technischen Lebens-Rolle, ein klappriges Last->Auto< –, dass jetzt die letzte Stunde schlägt. Das Vehikel der technischen Welt, ein >Ford< [ebd., S. 171,14], hatte den Techniker zuvor im Stich gelassen. Fabers letzter, geliehener Wagen – ein »Opel-Olympia« [ebd., S. 173,6] – lenkt die Erinnerungsreise dann vollends in die Gegenwelt des Mythos.

/Verweise auf den Mythos/

Gerade die vielfältigen Verweise auf die antike, durch Kunstwerke vermittelte Mythologie konstituieren ein »Gegenmodell der >Vieldeutigkeit<« [13, S. 215], das die von Faber ersehnte eindeutige Lebenswahrnehmung subversiv auflöst; sie schlagen als biografisches Muster jene >schicksalhafte< Notwendigkeit vor, die Faber so hartnäckig bestreitet [2, S. 23,10]; sie suggerieren >Rache< und die Wiederherstellung einer verletzten Daseinsordnung durch die tragische Sühne des Frevels.

Die Mythenprojektionen profilieren indessen jeweils nur Teilaspekte des Geschehens; sie deuten es:

- als Herausforderung der Ratio, deren >blinde< Verirrung im Inzest und die Sühne durch Blendung: Faber als neuer >Ödipus< [2, S. 154,3];
- als Entführung ins Totenreich: Faber als >Hades<, Hanna als >Demeter< und Sabeth als >die Kore< (vgl. S. 15, *Pensum 9, Texterl. zu S. 155/168*);
- als Mortifizierung des Weiblichen: Faber und Sabeth als >Apollon und Daphne< (vgl. S. 15, *Pensum 9, Texterl. zu S. 155/167*);
- als Rache der Mutter: Hanna und Faber in der mythischen Rolle von Klytämnestra und dem heimkehrenden Agamemnon [2, S. 148,2];
- als Initiation in die tragische Einheit von Tod und Leben: Hermes, Dionysos und die Eleusinischen Mysterien als Botschaft an Faber [ebd., S. 137,6];
- als Heimkehr zur Mutter: die Zuflucht bei Hestia [ebd., S. 215,4].

Insgesamt thematisieren die Mythen Unterdrückung und Gegenwehr der Weiblichkeit, die in Fabers Weltprojektion nur als Objekt und als das >Andere< der herrschenden Ordnung vorkommt; sie verhelfen ihr zur Stimme. Ihr bleibe sonst, so macht Hanna die Bedeutung des monoperspektivischen Erzählens für eine Sozialgeschichte der Frau bewusst, »nur eine Sprache, die ihr immer unrecht gibt« [ebd., S. 152,7-8]. Doch auch die >Stimme< des Mythos ist nur geliehen. Denn keiner dieser Mythen umfasst das Ganze des Geschehens, jeder ist unzulänglich. Sie belegen, dass Hanna – in der Opferrolle – selbst die Chance authentischer Existenz entwendet wurde, während Faber – der Täter – diese Chance freiwillig preisgab; deshalb beherrscht er die >Sprache< – und damit die Welt – ebenso wenig. In der Erstrezeption hat Geno Hartlaub auf diesen Aspekt zumindest hingewiesen: »Die mechanischen Kräfte der Wissenschaft, denen er vertraute, sind von den ebenso seelenlosen Mächten der antiken Rachegöttinnen abgelöst worden.«

Die mythologischen Anspielungen etablieren einmal, wenn man sie als automatisches Schreiben des Erzählers Faber deutet, ein »mythologische[s] Kontrastmodell als >Bildnis<, [...] im Unterbewusstsein Fabers [...] festgeschrieben« [13, S. 216]. Bereits Freuds Psychoanalyse hatte ja den Mythos als Sprache des Unterbewussten etabliert.

Doch festgeschrieben sind diese Mechanismen der Bedeutungsprojektion überdies »in der Tiefenstruktur des Romans« (ebd.). Die erzählte Welt ist so arrangiert, dass sie immer wieder in bedeutungsvolle >Bilder< mündet, oft von jener passenden Lakonie, die in Frischs vorhergehendem Roman einmal für »üble Gags⁹« reserviert worden war.

/Fabers Name/ /Hannas Name/

Fabers Name wird in bedeutungsvollem Spott von Hanna in >Homo Faber< umgemünzt; doch auch sein Vorname >Walter< ist sprechend, verweist auf das >Walten< des Welten-Schöpfers und die allmächtige >Verwaltung< in der >modernen< Welt zugleich; Hannas Name >Lands-Berg< plaudert aus, dass sie das tellurische, erdbezogene Prinzip zu verkörpern hat. Ja, Faber kann keinen Zug benutzen ohne aufdringliche Anspielung auf seine Existenz – als moderner »Schwyzzer« [2, S. 9,34] oder alternativ als neuer blinder >Ödipus<: Der Zug heißt »*Helvetia-Express* oder *Schauinsland-Express*« [ebd., S. 208,10]. Die Tragödie seiner Liebe ist präsent, wenn er sich eine Zigarre anzündet: Sie heißt »*Romeo y Julieta*« [ebd., S. 189,15].

Zum ersten Mal wird dieses hyperironische Verfahren angewandt, um es selbst in den Romantext effektiv einzuführen: Faber benutzt für seinen ersten Flug das damals hochmoderne Super-Flugzeug mit dem – doppelsinnigen – Namen »Super-Constellation und fast schon marktschreierisch ließe sich nach allen >üblen Gags< seine Ankündigung lesen: »Mein letzter Flug! Wieder eine Super-Constellation« [ebd., S. 211,19-20]. Bedeutungsschwere »Über-Konstellationen« [9, S. 66] herzustellen ist die Erzählstrategie des Romans *Homo faber*. Sie bewährt sich auch bei dem letzten Flug.

/Struktur-Kreuze/

Fabers Reisen sind von >Kreuzen< gesäumt, doppelsinnige Zeichen einer >Passion<, der >Lebe< wie des >Leides< – und schließlich des >Todes<. Bereits die Flugzeugpanne wird vom »starre[n] Kreuz eines stehenden Propellers« [2, S.19,28-29] angekündigt; der Dschungelwirt heißt »Lacroix« [ebd., 40,17]; Faber will das unbekannte Mädchen >erraten< wie ein »Kreuzworträtsel« [ebd., S.75,27], eine Passion, die bereits im *Stiller* nicht auf die >Erkenntnis< in Liebe, sondern auf den Tod der Partnerin hinauslief; der Biss der >Schlange< (seit dem biblischen Schöpfungsbericht Agentin der >Erkenntnis<) müsse, so meint Faber, von einer »Kreuzotter« stammen: »Wieso keine Kreuzotter?« fragt er irritiert [2, S. 138,1]. Das letzte dieser

⁹ Gag, das; -s, -s: трюк, импровизация, остроумная находка, оригинальн. тех. решение, особенность

»Strukturkreuze« ist, während des bedeutungsvoll angekündigten Fluges mit der Super-Constellation, jenes »Gipfelkreuz der Erkenntnis« [14, S. 38; 2, S. 213,10], das deren >Licht< endgültig dem >Tod< zuordnet [2, S. 213,11-13]. Ambivalent ist deshalb auch das Lebensdelirium des todgeweihten Faber: »Auf der Welt sein: im Licht sein. Irgendwo ... Esel treiben, unser Beruf!« [ebd., S. 216,6-7] Zitiert wird hier noch einmal die neuromantische Emphase des >wirklichen Lebens<, die Max Frisch in seinen früheren Werken noch ungebrochen moduliert hatte; in seinem Spätwerk *Montauk* wird er diese Passage noch einmal wiederholen und dazu lakonisch notieren: »Leben im Zitat« [zit. n. 2, S.244].

1.4. Wiedergeburt im Totenreich

Mythos und Technik sind im *Homo faber* keine Gegensätze; sie sind komplementäre >Bildnisse< der Weltauslegung. So wie Faber nicht als handelnder, sondern nur als rasonierender Techniker gezeigt wird, so bewegt sich auch Hanna nicht im Ritual mythischen Daseins, sondern >kleistert< nur >die Vergangenheit zusammen [2, S. 151,10-11]. Sie repräsentiert die zu Fabers technischer Bewältigung der >Welt< komplementäre Seite der >Moderne<, die wissenschaftliche Reflexion des >Sinns<. Beides mündet in Todesgeschichten; bietet der Mythos bei Sabeths wie bei Fabers Tod die Auslegung als Strafe der Götter, so erscheinen die Todesursachen – Sabeths »compressio cerebri« [ebd., S.174,5] und Fabers Magenkrebs [ebd., S. 215,24] – im Auslegungssystem >Technik< als Metaphern einer >krankhaft< rationalen Zivilisation. Nicht erreicht wird von diesen Auslegungen der Körper, das stumme Faktum des Todes selbst. So kommentiert eine letzte Anspielung den >Hunger nach dem Mythos< [Ziolkowski, zit. n 2, S. 245] und nach der >Tragödie<; es ist alles nur noch »Dionysos-Theater« [ebd., S.142,30-31].

Der >Mythos< könnte den Zusammenhang aller zufälligen Ereignisse erklären; er würde sie in ein Sinnsystem ordnen. Den Schicksals->Dämonen<, die dies bewirken könnten, entspricht der Maxwell'sche Dämon, der Ordnung und Information herstellt, indem er eine Struktur der Differenz bildet. Doch dies gelingt nur in einem Gedankenexperiment, während die Realität weiterhin von der Entropie¹⁰ beherrscht bleibt [ebd., S. 80,12]. Ebenso ist die mythische Auslegung in der >Moderne< lediglich ein Gedankenexperiment mit einer kontingenten (berührten) Wirklichkeit.

Der sog. Entropiesatz¹¹, der zweite Hauptsatz der Thermodynamik, hält fest, wie jede Bewegung auf einen Zustand der Gleichverteilung, des Ausgleichs von Differenzen, hinausläuft und somit zum Stillstand kommt; er prognostiziert den »Wärme-Tod der Welt, [...] das Endlose ohne Veränderung, das Ereignislose« [Max Frisch, zit. n. 2, S. 245]. Damit wird er, im erzählerischen

¹⁰ Entropie die: siehe Pensum 5 Texterläuterungen S.74/80

¹¹ Entropiesatz, der: siehe Pensum 5 Texterläuterungen S.74/80

* Gag: siehe oben

Kalkül des *Homo faber*, zur Metapher für die Bewegungsfiguren dieses *Berichts* als einer Bewegung zum Tode.

/Fabers Reisen/

Fabers Reisen sind deshalb nur Metaphern des Stillstands. Dass »Reisen [...] ein Atavismus« [2, S. 112,20-21] sei, bestätigt sich aus der Sicht der Technik wie des Mythos; sie sind kein Aufbruch ins Neue, sondern was immer dem Reisenden widerfährt, war vorab schon fixiert. »Die gesamte Handlung des *Homo faber* ergibt sich« zwar »aus Reisen, und alle Hauptpersonen sind Reisende; und einen großen Teil ihrer Vergangenheit machen Reisen aus«, doch sind diese Reisen allenfalls »Übergangsrituale« (Blair) zu einer starren Struktur der Selbst-Wiederholung. Die erste >Reise< schließt Fabers >Lebensreise< zum Kreis; die zweite wiederholt, verkürzt, die erste: Nicht der >Fortschritt< in die Zukunft, sondern jene sich verengenden Zirkel der Spirale bilden also ein Lebensmuster, wie es Faber einmal gedankenverloren nachzeichnet [2, S. 210,26-28]; passender Gesprächspartner dabei ist Professor O., Bote der Technik wie des Todes, Vorlage ist eine »versteinerte Schnecke«, Sinnbild der Verlangsamung bis zum Stillstand des Todes.

/das Übliche und das Plötzliche/

»Was geschieht, steht unter dem Horizont des Erwartbaren, dessen Formel lautet: >wie üblich<« [Schmitz 1983, zit. n. 2, S. 210]. Faber wiederholt sie hartnäckig. Doch das »>Übliche< wird vom >Plötzlichen< unterbrochen und zerschlagen« [Pütz, zit. n. 2, S. 246]. »Plötzlich« auf jenem ersten Flug mit der Super-Konstellation, nachdem man die Notlandung »wie üblich« eingeleitet hatte, »war unser Fahrgestell neuerdings ausgeschwenkt ..., im letzten Augenblick verlor ich die Nerven ..., Sturz vornüber in die Bewusstlosigkeit« [2, S. 22,3-10]. So wie der Zufall, den Faber zu seiner Entschuldigung immer wieder anfährt, eben keinen Gegensatz zur Normalität, sondern nur eine Variation des Erwartbaren bedeuten soll, so geraten das >Übliche< und das >Plötzliche< im Erzählprozess in eine unauffällige Äquivalenz: »Das Plötzliche steht dem Üblichen nicht als abgetrennte Sphäre gegenüber, sondern durchdringt dieses« [Pütz, zit. n. 2, S. 136]. Die Alternativen sind scheinhaft; Faber verharrt im geschlossenen System einer von >Bildnissen< gesteuerten Weltwahrnehmung; was der Protagonist dabei abwehrt, kehrt im Textsystem übersteigert wieder, als >Super-Konstellation< und »übler Gag*«.

So beginnt auch mit jenem >Sturz< keineswegs das >Andere< in Fabers Leben, sondern lediglich die erzählerische Inszenierung jenes trügerischen Wechselspiels der Antithesen. Der Ort des Scheiterns, die Sierra Madre Oriental – die >Wüste< der »östlichen Mutter«, Symbolort des Paares Faber/Hanna –, initiiert die Entwicklung jenes zweideutigen Subtextes der >Weiblichkeit<, der – mythischen – Bedeutungsfülle. Denn mit einem in Frischs Werk elementaren Erzählmuster vom Einbruch des >Schreckens<, der alle bisherige Routine zerschlägt, signalisiert dieses Motiv hier die Chance zu einem Neubeginn des Lebens, doch Faber verpasst gleichsam seine >Wiedergeburt<. Statt das

»[G]ewesen sein« [2, S. 216,12] und damit die >Geschichte< anzuerkennen und zum >Vater< zu werden, reproduziert er sein Lebensmuster und verfällt der tödlichen >Wiederholung<. Darin erweist er sich als Figuration jenes >Verführers<, der nie zum >Vater< werden kann, wie Frischs Werk von *Santa Cruz* (1946) bis zu *Don Juan* (1953) und *Stiller* (1954) immer wieder bekräftigt. Sören Kierkegaard (1813 – 1855), dessen Studie *Tagebuch des Verführers* (1843) Frisch beeindruckt hatte, schildert die >Verführung< als den Wiederholungszwang einer >ästhetischen Existenz<, die zur ethischen Selbstannahme, zur Annahme von Zeitlichkeit, Schuld und Tod unfähig bleibt. Verführt freilich ist auch der Verführer selbst; denn der Techniker verfällt dem >Bildnis von Technik<, weil es ihm Schutz vor der Zeit und damit dem >Altern< und >Tod< verspricht, ohne zu begreifen, dass er damit schon das Prinzip des Tödlichen selbst gewählt hat.

/verfehlt Wiedergeburt/

Zwar drängen die Metaphern deshalb Faber, »ein neues Leben zu beginnen« [2, S.69,19]; in »Fötus¹²«-Haltung [ebd., S. 160,33] nach der Katastrophe sucht er offenbar den Zustand vor aller Schuld des Lebens; »schmierig wie Neugeborene« [ebd., S. 74,30] sind die Dschungel-Reisenden; in Paris zeigt er sich »hutlos wie ein Jüngling« [ebd.,S.109,13]. Doch bereits die Konstellation Venus/Erinnye im Museo Nazionale ordnet das Phantasma* von >Geburt< und >Liebe< dem Gegenpol des >Todes< zu. »Scheußlich wie eine Leiche« [ebd., S. 11,25] sieht Faber schon zu Beginn im Spiegel aus (darin dem Protagonisten von Dürrenmatts *Das Versprechen* ähnlich, der sich »gespenstisch« vorkommt, »wie ein Wiederauferstandener«); in einer Serie von drei Spiegelbildern durchzieht dieser Befund den Text, über das »Ahnenbild«, das im Pariser Restaurant schon alles Künftige als Vergangenheit ahnen lässt, bis ihm im Athener Krankenhaus aus dem Spiegel ein »Totenschädel«, »die Maske eines >weibischen< alten Indio, entgegenblickt« [Schmitz 1983, zit. n. S. 248]. Seine Reise führt durch Totenwelten, >Ruinen< der Mayas, der Römer, der Griechen; doch auch die Zukunftsstadt Manhattan gemahnt an ein Gräberfeld [2, S. 176,32]. »Meine Zeit war abgelaufen«, gesteht sich Faber ein [ebd., S. 147,21].

/Todes-Prinzip der Wiederholung/

Die >Zeit< hatte ihm keine >Wandlung<, keinen neuen Anfang, gebracht. Wenn bei den >Indios< »alle zweiundfünfzig Jahre einfach ein neues Zeitalter« [ebd., S.47,8-9] beginnen konnte, damit zugleich aber ein Zyklus der Wiederholung etabliert war, so erreicht der fünfzigjährige, noch immer »fortschrittliche« Ingenieur [ebd., S.144,35] nicht einmal diese Schwelle. Er bleibt sich gleich. Deshalb verändern sich auch >Bilder<, wie sie im Rhythmus von Vorausdeutung und Erfüllung den *Bericht* strukturieren, nicht, sondern

¹² **Fötus**, Fetus, der; - u. -ses, -se u. ...ten: Kind, Sprössling; das Zeugen

* **Phantasma**: siehe oben

werden lediglich deutlicher, lassen im >Schrecken< offenbar werden, was zunächst noch verhüllt blieb: »Nur vierundzwanzig Stunden später: derselbe Strand, dieselbe Brandung, ... dieselbe Sonne, derselbe Wind im Ginster – nur dass es nicht Sabeth ist, die neben mir steht, sondern Hanna, ihre Mutter. ... Es war furchtbar« [ebd., 169,21-29]. Zuletzt sind alle >Bilder< in tödlicher Kenntlichkeit erstarrt, als Sinnbilder eines versäumten Lebens; das Todes-Prinzip der >Wiederholung< des Immergleichen hat sich durchgesetzt. Fabers Schreiben selbst war eine solche wiederholende Simulation von >Leben<, ähnlich seinen Filmen. Es hat ihn zur >Erkenntnis< geführt, ohne ihn zu >erlösen<. Die Schreib-Maschine >Hermes Baby< geleitet den Techniker ins Totenreich. Frischs Poetologie begreift >Schreiben< als todverfallene Reproduktion von >Bildnissen< und damit als Medium der >Schuld<, aber auch des Selbstgerichts: »Alle Zeugnisse von mir wie Berichte, Briefe, Ringheftchen, sollen vernichtet werden, es stimmt nichts« – so lautet Fabers »Verfügung für Todesfall« [ebd., S. 216,4-6]. Mit dem Ende der Beschreibung endet der Schuldzusammenhang von Fabers Leben – ohne versöhnlichen Ausblick.

1.5. Versäumte Zeit – verratene Geschichte

/zeitgeschichtlicher Hintergrund/

>Wiederholung< ist auch die Signatur des Zeitalters in Frischs *Homo faber*, einem Nachkriegsroman aus der Ära der Restauration. Erst spät hob Frisch, gegenüber Volker Schlöndorff, die kritische Zeittypik seines Romans hervor. Fabers Biografie verklammert Vor- und Nachkriegszeit, und die Wiederholungsstruktur dieser Biografie belegt, dass die Vergangenheit nicht vergangen ist und dass die Chance eines neuen Anfangs echter >Geschichte< >nach der Katastrophe< verspielt wurde. Das Thema der versäumten Geschichte profiliert sich angesichts einer Fülle zeitgeschichtlicher Anspielungen, die den Text durchziehen. So wie Thomas Manns und Wolfgang Koeppens Referenztexte sich jeweils mit der Zeitgeschichte auseinander gesetzt haben, so präsentiert *Homo faber* sich prägnant als Roman der Nachkriegszeit. Die Ursachen der >Katastrophe< (wie sie Frischs »Farce« *Die Chinesische Mauer*, 1946 entstanden, wiederum im Entstehungskontext des Romans, 1955, neu bearbeitet, analysiert hatte) bleiben gegenwärtig; sie sind Sedimente des Verdrängten.

Mit »Rücksicht auf unsere persönlichen Umstände, ganz abgesehen von der politischen Weltlage« hatte sich Faber der Vaterschaft verweigert [2, S. 113,32 – 114,1]; dass eine derartige Rücksicht auf >die politische Weltlage< auf eine Billigung dieser Lage hinausläuft, bleibt ihm unbewusst. Wie für Herbert gilt für ihn: > Was man aus der Welt berichtet, interessiert ihn überhaupt nicht« [ebd., S.181,12-13]. Hannas Lebensbericht hingegen konfrontiert ihn mit erlebter und erlittener Zeitgeschichte und »Sabeth redete«, >persönliche Umstände< und >politische Weltlage< vermischend, »von ihrem Papa, von Scheidung, von Krieg, von Mama, von Emigration, von Hitler, von Russland« [ebd., S. 131,22-

23]. Verdrängt in Fabers *Bericht*, obschon angesprochen, sind Antisemitismus, Rassismus und Kolonialismus, die Mitschuld der >unschuldigen< Schweizer an der dt. Schuld, der >heiße< und der >Kalte Krieg< mit der Konsequenz einer Bedrohung allen Lebens auf der Erde.

Sogleich das erste Gespräch mit Herbert verknüpft Kriegsnostalgie mit fortwirkendem Rassismus der Nationalsozialisten [ebd., S. 10, 6-8]; Fabers Aufgabe wird – in dieser Kontinuität – als »*technische Hilfe für unterentwickelte Völker*« [ebd., S. 10,34] formuliert; zum alltäglichen Rassismus in den USA der Fünfzigerjahre gehört auch die Rassentrennung (vgl. ebd., S. 13,2-3); im kolonialen Diskurs – der verächtlichen Rede von »diese[n] Indios«, einem »weibische[n] Volk« [ebd., S. 41,10-11], dann aber der Angst der Investoren vor einer »Revolte der Eingeborenen« [ebd., S. 41,5-6; S. 44,2] und der Komplementärangst vor dem »Untergang der weißen Rasse« [ebd., S. 54,5-6] – wird diese Thematik fortgeschrieben. Sie verweist zurück auf die »Rassengesetze« [ebd., S. 49,17], von denen sich Faber distanziert – »kein Antisemit, glaube ich« [ebd., S. 50,31-32] –, aber mit der ihm gewöhnlichen affirmativen¹³ Verneinung, die von Hanna offen gelegt wird: »Ich heirate ja bloß, um zu beweisen, dass ich kein Antisemit sei« [S.61,18-19]. Dass sein Kind von einer jüdischen Mutter nicht zur Welt kommen sollte, ist für Faber, den Zeitzeugen der national-sozialistischen >Ausrottungs<-Politik, dennoch »kein Anlass zu Gewissensbissen« [ebd., S. 115,4-5]; und wenn er sich gegen den »Unfug der staatlichen Geburtenförderung in faschistischen Ländern [...] Frage des Lebensraums« [ebd., S. 115,13-15] verwahrt, so greift er dabei auf die Sprache des Nationalsozialismus (>Volk ohne Raum<) zurück, die schon 1935 dem >unpolitischen< jungen Frisch in seinem *Kleinen Tagebuch einer deutschen Reise* (zu seiner jüdischen Verlobten in Berlin) doch wie eine Bedrohung für den »Urklang« »deutsche[r] Klänge« vorkommen wollte; auch derartiger Komplizenschaft der Rede wird an der Vertretungsfigur des bornierten >Homo Faber< der Prozess gemacht. Die Determinanten für Hannas verfehltes Leben bündeln die Verfolgungsstrategien des Antisemitismus, des Antifeminismus und des Antikommunismus, die Faber – unbewusst, halbunbewusst – billigt: Sie ist die >Andere<, Frau, Jüdin, Kommunistin und »Proletarierin der Schöpfung« [ebd., S.152,23]. Fabers Antithesendenken spiegelt sich im Blockdenken des Kalten Krieges, mit »Schauergeschichten vom Iwan« [ebd., S. 44,5]. »Herr Piper«, so räsoniert Faber in populärer Manier, »interessierte mich schon gar nicht, ein Mann, der aus Überzeugung in Ostdeutschland lebt« [ebd., S.122,11-12] – wie übrigens, bis zu seinem Tod, Bertolt Brecht, den Frisch 1948 in Zürich schätzen gelernt hatte. Die Vorbehalte gegen den Stalinismus werden hingegen in Hannas Entschluss, sich von Piper im »Juni 1953« zu trennen [ebd., S.156,8], offenkundig. Ihr kommen beide >kalten Krieger, Piper wie Faber, »stockblind« vor [ebd., S.156,22]. Faber selbst

¹³ **affirmativ**: bejahend, bestätigend

ahnt, dass ihn die Neutralität als »Schwyzzer« nicht zu entschuldigen vermag; so wie in den Dreißigerjahren, »als die jüdischen Pässe annulliert wurden« [ebd., S. 60,25], die Lage der Emigrantin Hanna in der vom Rüstungsgeschäft profitierenden Schweiz schwierig wurde, so stellt sich die Schweiz auch im Kalten Krieg auf die Seite der »guten Geschäfte« des Neokolonialismus: »Dabei lebe ich von ihrem Geld« [ebd., S. 190,26].

/sentimentaler Herrenmensch/

Auf Kuba verwandelt sich der ressentimentgeladene¹⁴ Faber in einen sentimental Herrenmenschen. Die »Neger-Spanierin« [ebd., S. 187,21], die er nun begehrt, ist – in der Technik von >Bild< und >Gegenbild< – jener halb verachteten, halb gefürchteten Negerin mit dem »Riesenmaul« [ebd., S. 11,34-35], der Zeugin seines ersten Schwächeanfalls, zugeordnet; noch immer verfügt er über jene Gestik der Besitzergreifung, die Menschen wie Hunde fasst [ebd., S. 190,36]; noch immer tritt er über Geld mit diesen >Anderen< – >fremden Tieren< [ebd., S.193,10-11] – in Beziehung; dass sie ihn »immer für einen Amerikaner halten, bloß weil ich ein Weißer bin« [ebd., S. 187,27-28], zeugt von ihrer nüchternen Einschätzung einer Realität, die Faber verleugnen möchte. Er spielt jetzt die Phantasmagorie eines wirklichen Lebens in Liebe nach: »Alles wie im Traum« [ebd., S. 187,3 3]; doch so, wie es, trotz der Simulation Sabeths im Film, ihren Körper »nicht mehr gibt« [ebd., S. 205, 16], so wird Faber, trotz der Simulation von Leben auf Kuba, dort auch von seinem Körper verlassen.

Walter Faber ist der schweizerische Repräsentant der Fünfzigerjähre, weil er Geschichte, Wirklichkeit und Schuld nicht angenommen, sondern in einem aggressiven >Bildnis<-System von Deutung und Verfälschung verdrängt hat; so zerstört er sein Leben und – wie der Tod seines Kindes zeigt – die Zukunft des Lebens.

2. Entstehungs- und Textgeschichte

Werkbiografie und Biografie überlagern sich in der Entstehungsgeschichte von Frischs *Homo faber*. Die erlebten Anlässe liegen weit zurück. [...]

Nachdem sich Frisch bereits in den Werken der Nachkriegszeit – dem *Tagebuch 1946 – 1949* mit einer Charakterisierung der >Technik< als »Entbindung aus dem erlebbaren Verhältnis« und damit als Mittel und Voraussetzung des Krieges, der *Chinesischen Mauer* mit ihrem unter dem Atombomben-Schock formulierten Appell zur verantwortungsvollen Gestaltung von >Geschichte< – vom epigonalen Lebens- und Schicksalskult seines Frühwerks gelöst hatte, werden Anfang der Fünfzigerjahre seine Experimente mit typisierten Reflexionsfiguren seiner Lebens- und Wissenswelt komplexer

¹⁴ **Ressentiment**, das; -s, -s [frz. *ressentiment* = heimlicher Groll] – затаенная обида, скрытая враждебность

und prägnanter zugleich. Während der Künstler Stiller, der sich, indem er seinen Lebensbericht schreibt, selbst überführt und das Urteil über sein verfehltes Leben spricht, als Komplementärfigur des >Homo faber< zu deuten ist, betritt mit der eigenwillig gedeuteten Hauptfigur der Komödie *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie* schließlich ein Vorläufer des >Homo faber< die Bühne; beide entwerfen das >Bildnis< männlicher Rationalität; beide misstrauen dem >Weiblichen<; beide verfehlen das Individuelle; beide verspielen die Liebe in der Statistik [vgl. Franz 1971¹⁵ sowie den tabellarischen Vergleich verwandter Motive: 4, S. 88]. Insgesamt setzen sich Frischs Werke seit dem *Tagebuch* jeweils mit Facetten der >Erfahrung< »eines jüngeren Zeitgenossen« [zit. n. 2, S. 254] auseinander – mit Nationalsozialismus und Antisemitismus, dem Außenseitertum des Künstlers, mit innerer und äußerer Emigration, mit dem Unschuldsbewusstsein der Schweizer; sie unterwerfen dabei auch die Facetten seiner eigenen Existenz der Selbstrechenschaft und dem Selbstgericht. Dem Urteil verfällt sowohl der >Künstler< Stiller wie der >Techniker< Faber; für den Schriftsteller und Architekten Max Frisch werden so die beiden Aspekte einer Selbstverführung reflektiert, die jeweils der >Forderung des Tages< und damit der Annahme persönlicher und geschichtlicher Schuld auszuweichen vermag.

Begonnen hatte Frisch die Arbeit an *Homo faber* Ende 1955.

Wie der *Stiller* ist auch das neue Buch der Roman einer verfehlten, aber unauflösbaren Ehe. Am Anfang dieses Jahres hatte er sich von seiner Frau Constanze von Meyenburg, mit der er seit 1942 verheiratet war, getrennt und war in den Ort Männedorf bei Zürich umgezogen. Besonders eng gestaltete sich damals die Autorenfreundschaft mit Friedrich Dürrenmatt. Drei große Reisen, die auch einige Schauplätze des Romans berühren, fallen in die Entstehungszeit. Im Juni/Juli 1956 hatte Frisch auf Einladung der »International Design Conference« in Aspen/Colorado einen Vortrag über städtebauliche Fragen zu halten; er verbrachte auf der Hinreise einige Tage in Italien; in Rom besichtigte er das >Thermenmuseum< [2, S. 119,21] und schiffte sich dann in Neapel nach New York ein. In den USA besuchte er von Aspen aus San Francisco, Los Angeles und Mexico City, Städte, in denen er sich bereits während seiner ersten Amerikareise 1952 aufgehalten hatte, darüber hinaus auch noch die Halbinsel Yucatan und Havanna. Nimmt man außer dieser großen Reise noch die Griechenlandfahrt vom April/Mai des folgenden Jahres 1957 hinzu, »so deckt sich die Reiseroute Walter Fabers weitgehend mit der Max Frischs während der Entstehungszeit des *Homo faber*« [Schmilz 1983, zit. n. 2 S. 255]. Von einer >korinthischen Wanderung< zu Fuß hatte Frisch freilich schon 1933 in einem Reisefeuilleton für die *Neue Zürcher Zeitung* berichten können.

Vom Juli 1956 bis zum Februar 1957 hatte Frisch intensiv und nur von kleineren publizistischen Nebenbeschäftigungen unterbrochen am Roman

¹⁵ Franz, Hertha: Der Intellektuelle in Max Frischs *Don Juan* und *Homo faber*, in Zeitschrift für deutsche Philologie 90 (1971), S. 555 – 563.

gearbeitet, der damals noch den Arbeitstitel *Ich preise das Leben* trug. Am 23.2.1957 schrieb er seinem Verleger Peter Suhrkamp (1891 – 1959), das Manuskript sei fertig gestellt, doch zwei Monate später, am 21.4.1957, folgte wiederum in einem Brief an den Verleger die Korrektur:

»Unterdessen ist bei mir die Entscheidung gefallen. Ich ziehe den HOMO FABER zurück – ohne verzweifelt zu sein deswegen. Es geht so nicht, das war mein Eindruck, und es ist mit Retuschen, wenn sie noch so glücklich wären, nicht zu machen. Zu vieles darin ist tot, am Stil des Technikers gestorben; anderes wiederum, finde ich, ist in einer Art geglückt gerade im Sprachlichen, dass es schade wäre, wenn es im Ungemeisterten zugrunde ginge. [...] Mein Entschluss fiel mir sehr schwer, aber jetzt macht er mich frei. Ich werde das Ganze nochmals schreiben, es zieht mich an wie nichts anderes; die Geschichte und die Gestalten, ihre Verstrickung, das alles bleibt. Als Aufgabe! Vielleicht ändert sich die Komposition, vielleicht auch nicht, ich fühle mich frei zu beidem. Vieles ist da, scheint mir, wenn es mir gelingt in Freiheit damit zu schalten und zu walten, wird es auch für den Leser da sein – das aber braucht, selbst wenn ich Glück haben sollte, Zeit.«

/Kompositionsskizze/

Schon drei Tage später traf ein weiterer Brief ein, dem eine Kompositionsskizze beiliegt. Ähnlich wie in der Geschichte des Romans *Stiller* hat Frisch auch hier die vorhandenen, bereits formulierten Elemente der Geschichte völlig neu geordnet, jetzt also die >artistische Form< hergestellt, die sein Buch auszeichnet:

»Was in der vorliegenden Form (abgesehen von allerlei Sprachlichem) nicht geht: Die Hospital-Situation als Vordergrund ist nicht zu halten, sie kann nicht stark genug sein, um über 300 Seiten zu tragen, und zwar darum nicht, weil sie diese 300 Seiten voraussetzt, d. h. Hanna ist nicht sehenswert, nur lästig, bevor wir ihr Schicksal kennen und daher die Bedeutung ihrer Besuche im Hospital. Es ist nicht zu machen, dass sie von Anfang an auftritt; ihr *Raisonnement*¹⁶ kann uns noch gar nicht interessieren, selbst wenn es besser wäre. Wir wollen die Geschichte kennen lernen. [...] die Zweiteilung drängt sich nicht nur auf, sondern ist die einzige Möglichkeit, der Geschichte beizukommen. Ich lege [...] meine Kompositionsskizze bei.

¹⁶ **Raisonnement**, das; -s, -s [frz. *raisonnement*]: [vernünftige] Erwägung, Überlegung.

Komposition der neuen Fassung:

Erster Teil: DIE SUPER-CONSTELLATION / Caracas, im Juli

Es beginnt mit dem Bericht über Flug und Notlandung, Anmerkung: Ich glaube nicht an Fügung; dann Bericht über Wüste, Reise zur Plantage, Ivy in New York, die Schiffsreise, Bekanntschaft mit Sabeth, Paris, die Romreise mit Sabeth, Wiedersehen mit Hanna in Athen, das Unglück in Athen. Alles in einer Schrift, Schreibmaschine. Ohne Situation des Schreibenden, außer der Ort- und Datum-Angabe im Titel weiß man nichts. Bericht mit dem Sog auf die Katastrophe hin, geschrieben mit dem Wissen um das Ende, d. h. um den Tod von Sabeth, aber nicht weiter. Es fallen also: die Zwischentexte, das Raisonement. Der Bericht selbst wird gegenüber der bisherigen Fassung etwas kürzer, sprunghafter nicht in der Diktion, aber in der Folge der Stationen, weniger chronologische Vollständigkeit, Konzentration auf die wesentlichen Situationen, Assoziationsfolge. (Die Vorgeschichte von Hanna und Walter und Joachim erscheint in drei Stücken während der Fahrt in den Dschungel, Erinnerung, die sich aufdrängt, knapp gehalten.)

Umfang: ca. 260 – 280 Seiten.

Zweiter Teil: DIE EUMENIDEN / Athen, im August

Handschrift (»Ich habe nicht mehr viel Zeit, sie haben meine Hermes-Baby geholt ...«), Handschrift gibt die Situation im Hospital von Athen, Erwartung der Operation, die Besuche von Hanna, ihre Erscheinung jetzt, ihr Verhalten zu Faber, seine Frage: Was ist mit Hanna, was hat sie seit dem Unglück getan, was will sie noch tun? Hier ein paar Reflexionen von Hanna, ihre Erscheinung, ihr Leben früher (Armin, der Blinde), Hanna in Schwarz, zuletzt in Weiß. Dazwischen:

Die Schreibmaschinen-Berichte über die Reise nach dem Unglück, die Eumeniden-Fahrt, mit Stationen:

NEW YORK, wie bisher

PLANTAGE, im Sinn wie bisher, anders gefasst.

CARACAS, Faber kann die Montage nicht leiten wegen Magenleiden, zwei Wochen im Hotel, dort schreibt er den Bericht, der als Erster Teil bereits vorliegt.

HABANA, wie bisher.

DUESSELDORF, ungefähr wie bisher, Film, Hetze

ZUERICH, wie bisher, Flug.

ATHEN, wo Hanna ihn empfängt.

Was Hanna in dieser Zeit seit dem Unglück getan hat, (Flucht von Athen und Rückkehr zum Grab), erfährt man handschriftlich in der letzten Nacht vor der Operation, Schlusssatz: 08.10, sie kommen.

Umfang: 60 bis 80 Seiten.

Ich habe den heutigen Tag dafür genommen, die skizzierte Kompositionsidee am Manuskript zu prüfen, und es geht. Ich kann damit nicht nur (was mir nicht so wichtig ist) die STILLER-Analogie eliminieren, sondern gewinne freie Hand, meine Geschichte im reinen Bericht ablaufen zu lassen, ohne Raisonement*. Andererseits konzentriert sich die Hospital-Situation im zweiten Teil, so, dass diese Situation eben Fortsetzung der Geschichte wird, also integriert wird und damit ohne weiteres erzählbar.« [Zit. n 2, S. 256 – 258]

/Aedeutung der Datierungen/

Nachdem jetzt die Gliederung in zwei Stationen hergestellt war, schritt die Arbeit zügig voran. Nach der Griechenlandreise genügten ihm zwei Monate, um den Roman in der neuen Fassung fertig zu stellen. Am 2.0.6.1957 teilte er Peter Suhrkamp den Abschluss des Manuskriptes mit, das Ende der Arbeit dann nach den letzten Verbesserungen am 12.8.1957. In der *Neuen Zürcher Zeitung* wie auch in Alfred Anderschs Zeitschrift *Texte und Zeichen* erschienen Vorabdrucke, die erste Buchausgabe lag im Oktober 1957 vor.

Den Text des Romans hat Max Frisch über zwanzig Jahre hin unverändert gelassen. Erst im Jahr 1977, nach den Anmerkungen kritischer Leser, hat er die *Datierungen von Fabers Reisen*, die in sich widersprüchlich waren, korrigiert und damit eine *strenge chronologische Abfolge der Geschichte* sichergestellt, die freilich in der Romanfabel so arrangiert ist, dass sie erst allmählich Fabers Vergangenheit und damit die analytische Stringenz seiner langen Lebens- und seiner Schreiberfahrung offen legt. Die Zeitfolge in der Geschichte lautet nun:

1933 – 1935	Faber Assistent an der ETH in Zürich
1935	Plan Fabers, Hanna zu heiraten
1936	Trennung von Hanna
ca. 1937	Heirat Hannas und Joachims; Geburt Sabeths Scheidung dieser Ehe
1938	Hanna in Paris
ca. 1941	Flucht nach England; Heirat Hannas und Pipers
ab 1946	Wohnsitz Fabers in New York
1953	Trennung Hannas von Piper; Hanna in Athen
1956	Stipendium Sabeths an der Yale University

* Raisonement: siehe oben

1957
Erste Station

25.3.	Abflug Fabers aus New York
26.3.– 29.3.	Aufenthalt in der Wüste von Tamaulipas
29.– 30.3.	Aufenthalt in Campeche
31.3.– 5.4.	Aufenthalt in Palenque
9.4.	Rückkehr nach Palenque; Reise über Mexico City
19.4.	in Caracas
20.4.	Abflug nach New York
22.– 30.4.	Schiffsreise von New York nach Le Havre
29.4.	Fabers fünfzigster Geburtstag
1.5.	Aufenthalt in Paris
13.5. – 25.5.	Italienreise und Überfahrt nach Korinth
25.5. – 26.5.	Akrokorinth und Unfall
27.5.	Athen
28. 5.	kurze Fahrt nach Akrokorinth; Rückkehr nach Athen
	Tod Sabeths
29.5.	Paris

Zweite Station

31.5.– 1.6.	Faber wieder in New York
2.6.	Abflug nach Caracas
	Reiseunterbrechung in Merida
	Zweite Fahrt zu der Plantage in Guatemala
20.6.– 8.7.	Aufenthalt in Caracas;
ab 21.6.	Abfassung des ersten Berichtteils
9.7.– 11.7	Aufenthalt in Havanna auf Kuba
15.7.	Düsseldorf
16.7.	Zürich
18.7.	Athen
19.7.	Athen, Krankenhaus

3. Rezeption

3.1. Einschätzungen der zeitgenössischen Kritik

[. . .]

/Erfolg des Romans beim Publikum/

Nach Erscheinen des Romans Anfang Oktober 1957 wurden binnen weniger Monate, noch vor der Jahreswende, drei Auflagen nötig. Bereits Mitte 1958 wurde das 19. bis 23. Tsd. des *Berichts* ausgeliefert. Von Oktober bis Weihnachten 1957 waren auch die meisten Rezensionen zu dem Buch

erschienen. Inzwischen beträgt die deutschsprachige Gesamtauflage mehr als vier Millionen Exemplare. Das Buch wurde bisher in 25 Sprachen übersetzt.

[...]

/Themen der Rezensionen/

Der Held des Romans wird zunächst jedenfalls als Leitfigur des technischen Zeitalters begriffen – als ein >Homo faber< –, dann jedoch kulturkritisch verallgemeinert als der >Mensch unserer Zeit<, »nicht dieser außer Rand und Band gekommene Werkmensch, der sein inneres Zentrum verloren hat, sondern [...] der Leerlaufmensch« [Oskar Maurus Fontana, zit. n. 2, S. 262 – 263].

Eine Verallgemeinerungsebene für die Themenbestimmung bietet auch das Verhältnis von Mann und Frau, ein Thema von bekannt »zentrale[r] Bedeutung« für Frisch, »weil es auch in der persönlichen Variante über das Individuelle hinausführt und in seinem Spannungsfeld die Polarität eines größeren Kraftfeldes reflektiert« [Erich Franzen, zit. n. 2, S. 263]. Dieses >Kraftfeld< lässt sich im Mythisch-Elementarem verorten, allen vordergründigen Differenzierungen der >Moderne< vorausliegend: So »wird das Zivilisatorische zum Archaischen, um zuletzt sogar im Chthonischen zu enden: das Sterben des Paares ist zugleich Rückkehr und Heimkehr, und es bleibt nur die Mutter und Frau« [Farner, zit. n. 2, S. 263]. Auf dieser Ebene der anthropologischen Grundtatsachen vollziehen sich jene entscheidenden Vorgänge, die von der >nihilistischen< Leere der Moderne nur verdeckt werden. Insgesamt neigen die Rezensenten dazu, Frischs kritisch-analytische Balance der Antithesen wertend aufzulösen; so restaurieren sie jenen kulturkritischen Weltentwurf, wie er in *Homo faber* anitiert und demontiert wird, und preisen die »Wucht« des »Verhängnisses« in der antiken Tragödie. Die Sehnsucht nach den Urverhältnissen des Mythos, der Glaube an die reinigende Kraft der Tragödie bestimmt den Wertungshorizont. Die jeweilige Projektion der Prämissen dieser kritischen Lektüre auf den *Homo faber* variiert freilich und dementsprechend variiert auch das Urteil. So verbindet Werner Weber, der bis zum Bruch im Zürcher Literaturstreit Frischs Werk wohlwollend begleitet, die Abneigung gegen das modisch Zeitgemäße mit einer Einordnung von Frischs Roman in eine >große Tradition< der >klassischen Moderne<, wie sie etwa der einflussreiche Literaturkritiker Günter Blöcker in seinen Essays *Die neuen Wirklichkeiten* (1957) dargestellt hatte – mit Koordinaten, die auch das semantische Feld der *Homo-faber-Rezeption* ausmessen. Werner Weber hebt die Zeitthematik hervor:

»Homo Faber: er läuft der Zeit sozusagen gegen den Strich; das Nachher kommt vorher; Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft sind einander untermischt. Das hat Lawrence Sterne auch gemacht; seitdem ist der Fund noch zweimal genial verwandelt dagewesen, bei Proust und Joyce. Frisch nimmt die Technik auf, ingenieurhaft organisierend – aber am Gegenlauf der Sprache kräuselt sich die Zeit, und der Sprachkörper bildet an sich selbst das gleiche Vergänglich-Unvergänglich noch einmal ab. Was nun mehr als Technik ist. Das sind alte Dinge, aber sie zu bemerken ist immer neu, Aufgabe der Epoche.«

/Wandlung/

Für die Wertung entscheidend wurde, ob sich der Held >vom homo faber zum homo divinans¹⁷<, also vom »technischem zum »anungsvoll horchenden« Menschen gewandelt habe. Diese Frage wurde mit einer ästhetischen Wertung der Sprache des Romans unmittelbar verknüpft. Sei es positiv, wie bei dem Rezensenten E. N. in der *Thurgauer Zeitung*:

»Äußerlich ist es die Sprache des Homo Faber; aber es ist doch nicht der nüchterne Rapport eines Technikers; ohne große poetische Gebärde werden Situationen und Stimmungen geschaffen, die haften bleiben. Was sich so anspruchsvoll und sachlich als >Bericht< bezeichnet, enthält mehr Dichtung als manches Gedicht. *Die Sprache dieses Berichts wandelt sich übrigens mit dem Schreiber*; ohne irgendwie ins Überschwengliche zu geraten, wird sie mählich wärmer, reicher, runder, erfüllt von einem gewandelten Menschen, der zwar nicht zugeben will, dass er sich verändert hat.«

Sei es zweifelnd, wie bei Walter Jens:

»Schon dass der Techniker Faber überhaupt *schreibt*, erscheint wie ein Widerspruch in sich selbst; und dann schreibt er am Ende, nach seiner >Bekehrung<, den gleichen Stil wie am Anfang (vom >lila Mond< ist hier wie dort die Rede...), verhält sich schon als Techniker, bei aller Reflexion, als >lyrisches Ich<, und glaubt noch als gewandelter an die Macht der Statistik! Von einer Entwicklung also wird man nicht zu sprechen wagen, und dabei wäre doch gerade in diesem Buch, wo der Zufall die Fabel bestimmt, alles auf die Darstellung eines Integrations-Prozesses (*faber wird homo*) angekommen...«

Sei es ablehnend wie bei Friedrich Sieburg:

»Auf dem Umweg über diese ziemlich kokette und gesprächige Selbstdarstellung soll also ein Typus sichtbar werden, der sich vor dem Zufall oder dem Schicksal sicher glaubt, obwohl er durch Launen und jähe Entschlüsse das Verhängnis geradezu herausfordert. Der Autor versucht, die Glaubwürdigkeit des technischen Menschen dadurch zu erhöhen, dass er ihn schlechtes Deutsch sprechen lässt: >Unser Pingpong ging besser, als meinerseits erwartet.< Oder: >Meinerseits keine Ahnung, was ich gedacht hatte.< Solche Kurzschlüsse entstehen, wenn ein Autor im Ich-Ton schreibt und die Geschichte einem Menschen in den Mund legt, der mit dem Dichter keine Berührungspunkte haben darf. Die große Schwierigkeit des >narrateur< ist hier nicht gelöst; die von Frisch geschaffene Figur spricht einmal zu gut und dann wieder zu schlecht, verrät eine Sensibilität, die ihr nicht zukommt, und legt einige Seiten später einen kaltschnäuzigen Pragmatismus an den Tag, den man ihr nicht glaubt. Man versteht wohl, was der Autor will. Er will, dass dem nur an Tatsachen und Geräte glaubenden Menschen in seiner Gottähnlichkeit bange werde, ja dass das Schicksal selbst diese tödliche Belehrung vornehme. Das Unglück ist nur, dass wir diese Verwandlung nicht mehr erleben.«

¹⁷ **homo divinans** [lat. divino: обладающий свыше даром прорицания] человек-пророк

Trotz dieser herben Vorhaltungen folgt die Mehrheit der Rezensionen eher einem Muster, wie es Werner Ross exemplarisch formuliert hat:

»Mit anderen Worten: während der Ingenieur Faber sich selbstsicher in seiner praktisch eingerichteten technischen Welt bewegt, wird diese Welt vom Schicksal ad absurdum geführt. Die Selbstsicherheit zerbröckelt, eine Ahnung steigt auf von dem, was Leben wirklich ist. Was schließlich übrig bleibt, ist die fröhliche Vitalität des jungen Mädchens, die stille Lebenszufriedenheit der südlichen Völker und die opferwillige Lebenskraft der alten Freundin. Der homo faber hat die Technik beherrscht, aber nicht ihr Ziel; so muss er die Partie verlieren und erst als Verlierer begreifen, wie man sie gewinnt. Max Frisch hat die Geschichte dieser Wandlung virtuos erzählt.«

Insgesamt zeigt die Rezeption des *Homo faber* einen zwar umstrittenen Roman, dessen Rang als Zeitdiagnose jedoch ebenso unbezweifelt bleibt wie der Rang seines Autors als eines modernen Klassikers. Frisch ist damit in die erste Reihe der Gegenwartsautoren gestellt worden. Die wissenschaftliche Erforschung des Romans hat sich an diese Vorgaben der Literaturkritik angeschlossen.

3.2. Produktive Rezeption

/Verfilmung durch V. Schlöndorff/

Bereits in den Sechzigerjahren hatte – laut Volker Schlöndorff (*1939)– »Anthony Quinn, auf Anraten von Bernhard Wicki«, mit dem Frisch 1965 am Filmprojekt *Zürich-Transit* gearbeitet hatte, die Filmrechte an *Homo faber* für die amerik. Produktionsfirma Paramount erworben. Schlöndorff, »Deutschlands unermüdlichster Literaturverfilmer«, erfuhr den Roman als »Ausweg aus [einer] Krise«; er übernahm die Verfilmung, um diese existentielle Krise eines Wahlamerikaners, 50-jährig, arbeitsbesessen, zu bewältigen. Frisch hat sich an der Filmarbeit aktiv beteiligt; die Filmversion von 1991 darf – unbeschadet eines Urteils über ihren ästhetischen Wert – als autorisiert gelten. Mit profilierten Darstellern, dem amerik. Autor und Schauspieler Sam Shepard (*1943) als Faber, der franz. Neuentdeckung Julie Delpy (*1970) als Sabeth und Barbara Sukowa (*1950) als Hanna, versucht der Regisseur, »die Bilanz einer 25jährigen Filmarbeit und eines doppelt so langen Lebens« zu ziehen. »Unter der Frisch-Verfilmung kommt immer eindeutiger der Schlöndorff-Film zum Vorschein« [Buchka, zit. n. 2, S. 266], »die Liebesgeschichte« (Schlöndorff/Carbon) mit Rückgriffen auf frühere Filme um das Misslingen der Liebe, die zerstörende »Ungleichzeitigkeit des Gefühls«. Immerhin deutet Schlöndorff »durch das Musenkind Sabeth [. . .] an, dass aus der Berechenbarkeit des Unglücks etwas herausführen könnte, was Faber am meisten verabscheut: Magie, Metaphysik, Kunst«. Vielleicht, so legt Peter Buchka nahe, habe sich auch der »Literaturverfilmer« Schlöndorff »deshalb schon immer instinktiv auf Kunstwerke gestützt«. Abgeblendet freilich wird die Dimension von »Geschichte« und Schuld.

4. Deutungsansätze

[...]

V. a. Rhonda Blair (1981) hat gegenüber dem Ödipus-Mythos eine Alternative zur Diskussion gestellt, die auch Max Frisch – der laut dem Bericht Volker Schlöndorffs – überzeugend schien: »Frisch sagt: Das ist nicht Ödipus, sondern, wenn überhaupt ein Mythos, dann der von Demeter und Kōre. Demeter trotz den Göttern ein Besitzrecht auf die Tochter ab. So ist Hanna. Er sagt aber auch, mehr als die *Sagen des klassischen Altertums* in der Schulzeit habe er nie darüber gelesen.«

Blair hatte eine Stelle aus der Schrift *Über die Archetypen des kollektiven Unbewußten* (1954) des schweizer. Psychoanalytikers Carl Gustav Jung (1875 – 1961) über jenen Frauentypus angeführt, der insofern der Demeter ähnele, als »sie sich von den Göttern ein Besitzrecht auf die Tochter abtrotzt. Der Eros ist nur als mütterliche Beziehung entwickelt, als persönliche aber unbewusst. Ein *unbewusster Eros* äußert sich immer als *Macht*. Daher dieser Typus bei aller offenkundigen mütterlichen Selbstaufopferung doch gar kein wirkliches Opfer zu bringen imstande ist, sondern seinen Mutterinstinkt mit oft rücksichtslosem Machtwillen bis zur Vernichtung der Eigenpersönlichkeit und des Eigenlebens der Kinder durchdrückt.« Sie folgerte: »In Hannas Beziehung zu Joachim lässt sich sowohl der ausschließlich mütterliche Eros als auch [durch die Verheimlichung der Vaterschaft] der unbewusste Wille zur Macht< ausmachen« [Blair, zit. n. 2, S. 269] – und appliziert die Stereotype der Faber-Deutung nun auf Hanna, dessen Gegenpart: »Sie hat die Welt so arrangiert, dass sie zum Vergangenen passt, um sie nicht erleben zu müssen, wie sie wirklich ist; sie hat die Schöpfung als Partner nicht angenommen, weil die Schöpfung aus dem Männlichen und dem Weiblichen besteht und sie das Männliche ausschloss; auch sie hat die Welt als Widerstand ausgeschaltet, freilich durch Verlangsamung und durch Rückversetzung in die Vergangenheit, nicht durch Beschleunigung wie Faber; ihre eigene >Weltlosigkeit< wollte sie ausgleichen, indem sie Sabeth zu ihrer >Welt< machte; während Faber jede Beziehung zum Tod vermied, vermied Hanna jede zu ihrem eigenen, persönlichen Leben; sie hat Leben nicht als Form (>Gestalt in der Zeit<) behandelt, sondern als Bild und >Bildnis<, wie die Bilder griechischer Kunst, mit denen sie arbeitet; und auch sie hat sich der Wiederholung schuldig gemacht, indem sie versuchte, ein archaisches, matriarchalisches Muster, das naturwidrig das Männliche ausschließt, nachzuahmen. Hannas Irrtümer gehören ebenso zu ihr, wie die Fabers zu ihm gehören: zu ihrem ganzen Leben, teilweise ihrem Beruf anzulasten (>Götter gehören zu ihrem Job<) und teilweise ihrer Mutterrolle. Wie Hanna Faber erklärt: >Leben ist nicht Stoff, nicht mit Technik zu bewältigen< [2, S.184,32–33]; aber ebenso wenig ist das moderne Leben der >Stoff< für Mythisches« [Blair, zit. n. 2, S. 270].

Frederick A. Lubichs (1990) Deutung hingegen rehabilitiert die >mythische< Sicht, da im Roman »ein inneres, erstaunlich kohärentes Weltbild

der Archetypen« entstehe, »welches das äußere, mehr und mehr zerbrechende Weltbild der Stereotypen ersetzt« [3, S. 59]. Weniger differenziert sieht Alexander Stephan (1983) »eine recht klare Verteilung der Gewichte zugunsten von Natur, Tradition und Mythos« [15, S. 77] und behauptet, »dass auch dieses Buch die bis in die Dreißigerjahre zurückzufolgenden Linien in Frischs Schaffen fortsetzt: die von einer konservativen Kulturphilosophie vorgetragene Sorge, dass der Geist das Leben zersetzt« [ebd., S. 78]. Die Bemühungen um eine Phasengliederung von Frischs Werk, die solche Kontinuitäten aufbricht [5], blieben hier ebenso folgenlos wie in anderen Einführungen, Realienbänden, Deutungen für den schulischen Gebrauch. Gedanklich anspruchsvoller versucht Manfred Leber (1990) den >Mythos< und damit die Möglichkeit einer erzählten >Tragödie< des >Homo faber< zu bewahren, indem er die >Technik< als funktionsäquivalentes System einer geschlossenen Welt deutet und in einer Adaption v. a. von Heideggers Technikphilosophie postuliert, »dass sich die Technik [eben] nicht in dem Sinne zu einer universalen Ordnung vernetzt hat, dass sie vom Menschen insgesamt überschaubar und regulierbar wäre. Vielmehr geht ihre Tendenz zu einer übergreifend alles ausgleichenden Selbstregulierung, die sich auch gegenüber der natürlichen Ordnung zunehmend als offen erweist, dahin, ihrerseits den Menschen zu beanspruchen, ja ihn sogar – so deutlich im Lautsprecherruf – zur Selbsterkenntnis und zur Rechenschaftsablage für sein individuelles Tun zu zwingen. Der Techniker andererseits tut alles, sich vor der neuen Weise, in der er von der Technik angesprochen wird, zu verschließen. Dies ist die Logik einer ebenso verständlichen wie hoffnungslosen Bemühung, an der Illusion eines in sich abschließbaren Systems festzuhalten. [Bei diesem Dilemma bestätigen sich] auf neue Weise wesentliche Aspekte der antiken Tragödie: Zum einen lässt sich das Blindwerden für die Grenzen des Menschenmöglichen auf die tragische Grundverfehlung der Hybris¹⁸ beziehen. Zum anderen kommt die Verfehlung einer Absicht in ihr Gegenteil ... dem Prinzip gleich, das auch das Handeln eines antiken Tragödienhelden kennzeichnet« [15, S. 89f.]. Damit führe »die Technik mit einer unerbittlichen Konsequenz eine ihr immanente Logik zu Ende ..., mit der Schritt zu halten, den Techniker allerdings zunehmend überfordert« [ebd., S. 80]: »Dieser selbstläufigen Tendenz der Technik, über den Kopf des Technikers hinweg ins Offene zu führen, entspricht es dann auch, dass die Technik den Techniker, der sich mit ihr gegen die primäre Ordnung der Urnatur abzudichten versuchte, letztlich gerade auf diese wieder zurückkreisen lässt. [. . .] Am Ende ihrer Entwicklung stellt sich die Technik somit nicht nur als naturalologes System heraus, sondern auch als ein System, das in seiner unvermeidbaren Offenheit auf die Natur als das, was auch ihr substantiell zugrunde liegt, zurückverweist« [ebd., S. 81f.] So lasse die Technik den Ingenieur Faber schließlich »in die

¹⁸ **Hybris**, die; - [griech. hēbris, H. u.] (bildungsspr.): Hochmut; Überheblichkeit; Vermessenheit

Zusammenhänge einer übergreifenden Lebensordnung vorstoßen beziehungsweise zurückgelangen, von denen er sich mit der Technik gerade emanzipieren wollte« [ebd., S. 7]. Hier wird also die Technik nicht mehr als Auslegungs-, sondern als Sinnproduktionssystem begriffen, ohne dass dieser >mythisierende< Übergang am Text belegt wäre.

In die Parallelität der Oppositionen ist auch das Verhältnis von Mann und Frau eingefügt. In einer frühen, einflussreichen Deutung erläuterte Gerhard Kaiser (1958/59) eine »dem Menschen aufgegebenen Grundspannung von Mann und Frau, Rationalismus und Irrationalismus, Aktivität und Hingabe«, die sich im »Konflikt zwischen Faber und Hanna, die sich in Hassliebe gegenüberstehen und dadurch ihre Tochter und sich selbst zugrunde richten«, verzerrt auswirke [zit. n. 2 S. 272]. Dagegen hält Mona Knapp (1983) in einer feministisch orientierten Lektüre fest, es sei »ein ironisches Glimmerlicht der Forschungsgeschichte, dass die weibliche Hauptfigur des Romans für ihre vermeintliche Abneigung gegenüber Männern wieder und wieder bekräftigt, die Schritt für Schritt *belegbare* Verachtung des Helden gegenüber Frauen jedoch mehr oder weniger stillschweigend übergangen wurde« [17, S. 203]. Sie erkennt in Faber und Hanna »typische Exponenten geschlechtsgebundenen Rollenverhaltens« [ebd., S. 191], und betont den paternalistischen Herrschafts- und Verfügungswahn des Walter Faber. In einer früheren Studie hatte sie, die eingeführten Interpretationsklischees auflockernd, gezeigt, wie »Faber von Anfang an mit seiner viel beschworenen technischen Welt zu einem erstaunlich geringen Grad fertig wird, während die >Kunstfee< Hanna alles Technische und Praktische mit enormer Effizienz handhabt«, und daraus gefolgert, wie keine der beiden Figuren »tatsächlich das Weltbild [vertrete], das ihr vom Partner und von der Kritik ohne Einschränkungen zugewiesen wird« [17, S. 20]; Technik wie Mythos seien eine »Pose« [17, S. 23].

Fraglich ist dann freilich auch die Wandlung Fabers von »Technik zu >Mythos<, vom Phantasma der Weltverfügung zu einer Offenheit gegenüber der Welt, einem Einverständnis mit den Daseinsmächten. Doris Kiernan legt die Verbindungen zu Heideggers existenzialphilosophischem Entwurf des »In-der-Welt-seins« offen; die einführende Literatur (Petersen, Jurgensen, Koepke, White) sieht hier eine >Wandlung< Fabers; es präsentiere sich – so meint auch Rhonda Blair – »einveränderter Faber«, der »in einer traumhaften Szenerie mit Schuhputzern, >wunderbaren Menschen« [2, S. 189,3], Prostituierten und Strichjungen [...] mit allen Sinnen die Welt [erfährt], die ihn umgibt«. Mona Knapp erinnert hierzu mit Recht daran, dass Faber lediglich »seinen chauvinistischen Standpunkt« durchhält [17, S. 203], »dass für Walter Faber, einen Durchschnittsvertreter der männlichen Technokratie der Fünfzigerjahre, wenig Unterschied besteht zwischen Frauen, Indios, Kubanern, Schwarzen, jungen und alten Leuten; sie alle gehören der großen Minorität an, der es

* Phantasma: siehe oben

beschrieben ist, die Überlegenheit des Technikers ebenso stillschweigend anzuerkennen wie ihr eigenes Unterlegensein« [17, S. 204]. Alan D. Latta (1979), der Fabers Antithesendenken als grundlegend für die >Rhetorik< dieses Romans analysiert hat, stellt fest: »Obschon Faber sich immer an seine Oppositionen klammert, werden in einigen von ihnen die Pole vertauscht, vom Negativen zum Positiven und umgekehrt« [6, S.88].

Literaturhinweise

1. Max Frisch: *Homo faber*. Ein Bericht. Suhrkamp, Frankfurt/M. 1977.
2. Max Frisch: *Homo faber*. Ein Bericht. Mit einem Kommentar von Walter Schmitz, Suhrkamp BasisBibliothek, Frankfurt/M. 1998.
3. Lubich, Frederick A.: Max Frischs *Stiller*, *Homo faber* und *Mein Name sei Gantenbein*, München 1990.
4. Schmitz, Walter: Max Frisch *Homo faber*. Materialien, Kommentar, München 1977.
5. Schmitz, Walter: Max Frisch: Das Werk (1931 – 1961). Studien zu Tradition u. Traditionsverarbeitung, Bern u. a. 1985.
6. Latta, Alan D.: Walter Faber and the Allegorization of Life: A Reading of Max Frisch's Novel *Homo faber*, in: *Germanic Review* 54 (1979), S. 152 – 159. Deutsch in: MbHF, S. 79 – 100.
7. Demetz, Peter: Die süße Anarchie. Skizzen zur deutschen Literatur seit 1945, Frankfurt/M. 1970 [S. 141 – 143 über *Homo faber*].
8. Hinderer, Walter: >Ein Gefühl der Fremde<. Amerikaperspektiven bei Max Frisch, in: S. Bauschinger u. a. (Hg.): *Amerika in der deutschen Literatur*, Stuttgart 1975, S. 353 – 367.
9. Schuhmacher, Klaus: „Weil es geschehen ist“. Untersuchungen zu Max Frischs Poetik der Geschichte, Königstein/Ts. 1979.
10. Segeberg, Harro: Technik-Bilder in der Literatur des 20. Jahrhunderts, in: Ders. (Hg.): *Technik in der Literatur*, Frankfurt/M. 1987, S.411 – 435.
11. Meyer, Martin: Ernst Jünger, München 1990.
12. Leber, Manfred: Vom modernen Roman zur antiken Tragödie. Interpretation von Max Frischs *Homo faber*, Berlin 1990.
13. Kranzbühler, Bettina: Mythenmontage im *Homo faber*, in: MF, S.214-224.
14. van Praag, Charlotte: Der Schicksalsweg des Regeltechnikers *Homo Faber*. Ein antithetischer Roman, in: *Duitse Kroniek* 29 (1977), S. 27 – 40.
15. Stephan, Alexander: Max Frisch, München 1983.
16. Kaiser, Gerhard: Max Frischs *Homo faber*, in: *Schweizer Monatshefte* 38 (1958/59), S. 841 – 852.
17. Knapp, Mona: Der >Techniker< Walter Faber: Zu einem kritischen Missverständnis, in *Germanic Notes* 8 (1977), S.20 – 23 .Außerdem: Moderner Ödipus oder blinder Anpasser? Anmerkungen zum *Homo faber* aus feministischer Sicht, in MbHF, S.188 – 207.
18. Blair, Rhonda L.: >Homo faber<, >Homo ludens< and the Demeter-Kore-Motif, in *Germanic Review* 56 (1981), S. 140 – 150. Deutsch in: MbHF, S. 142 – 170.

Учебное издание

Миловидова Марина Сергеевна

**MAX FRISCH
HOMO FABER**

Учебное пособие

Публикуется в авторской редакции
Компьютерная верстка, макет Н.П. Бариновой

Подписано в печать 19.01.09. Формат 60x84/16. Бумага офсетная. Печать оперативная.
Усл.-печ. л. 3,25. Гарнитура «Times New Roman». Тираж 150 экз. Заказ №1509
Изд-во «Самарский университет», 443011, г. Самара, ул. Акад. Павлова, 1.
Тел. 8 (846) 334-54-23
Отпечатано на УОП СамГУ