



**Max Frisch - The Problem of Identity in his Work
from a Psychoanalytical Point of View - Max Frisch -
Die Identitätsproblematik in seinem Werk aus
psychoanalytischer Sicht**

Authors: Gunda Lusser-Mertelsmann
Submitted: 13. July 2017
Published: 13. July 2017
Volume: 4
Issue: 3
Affiliation: Universität Freiburg
Keywords: Max Frisch, Sigmund Freud, Psychoanalysis, Gender, Identity,
Language: German
DOI: 10.17160/josha.4.3.300

JOSHA

josha.org

**Journal of Science,
Humanities and Arts**

JOSHA is a service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content

VORWORT

Der Anstoß zu der vorliegenden Arbeit kam von zwei Seiten: mein seit langem bestehendes Interesse am Werk Max Frischs wurde durch ein Seminar erneut angeregt und etwa zur gleichen Zeit begann eine Art Entdeckung der Psychoanalyse in der Literaturwissenschaft, für die ich aufgrund eines persönlichen Unbehagens an der traditionellen Germanistik äußerst empfänglich war. Die Arbeit entstand in Etappen: in der vorliegenden Form stellt sie die Erweiterung meiner Magisterarbeit dar, die selbst aus einer Seminararbeit hervorgegangen ist. Der Versuch einer psychoanalytischen Interpretation erfordert für den Literaturwissenschaftler als Laie auf dem Gebiet von Psychoanalyse und Psychologie ein hohes Maß an Einarbeitung in die fachfremde Theorie und Denkweise, woraus sich das schrittweise Vorgehen erklärt. Je intensiver meine Beschäftigung mit der Psychoanalyse wurde, desto skeptischer wurde meine Einstellung dieser Arbeit gegenüber. So stellte sich mir immer wieder die Frage, die eigentlich bei jeder Art von Interpretation gestellt werden müsste, nämlich die nach dem Zusammenhang zwischen der persönlichen Motivation in Bezug auf diese Arbeit und der Projektion eigener psychischer Inhalte in die Interpretation des Werkes von Max Frisch. Zahlreiche ähnliche Fragen standen beim Schreiben ständig im Hintergrund und wurden implizit mitreflektiert, ohne jedoch zur Darstellung zu gelangen.

Mein Dank gilt besonders Herrn Professor Dr. J. Schröder, der mich anregte, meine Magisterarbeit zu dieser Dissertation auszuarbeiten, Herrn Dr. W.P. Wucherpennig, der stets zu Auseinandersetzung und Diskussion bereit war, meinem Mann, der mich vor allem immer wieder moralisch unterstützt und zu Ausdauer ermutigt hat, und meinen Eltern, die mir das Studium ermöglicht haben.

LEBENS LAUF

Geboren am 7.8.1947 in Hameln, daselbst Schulbesuch und Abitur im Herbst 1966; Aufnahme des Studiums im Winter- Semester 1966/67 in Freiburg i.Br., zunächst mit den Fächern Romanistik/Kunstgeschichte, ab Sommer-Semester 1967 mit den Fächern Germanistik/Romanistik; Sommer 1969 Auslandsemester an der Universität Neuchâtel (Schweiz); November 1972 Abschluss des Studiums mit der Magisterprüfung.

INHALT

	Seite
VORWORT	1
EINLEITUNG	3
<u>Erster Teil: DAS PROBLEM DER IDENTITÄT</u>	15
I. GESCHLECHTERPROBLEMATIK	15
1. Sexualablehnung	16
2. Die Frau und das Unerreichbare	18
3. Das Inzestmotiv	25
4. Das Problem der Identität	35
5. Identität und Alleinsein	40

Einleitung

In Interpretationen des Werkes von Max Frisch tauchen immer wieder Anklänge an Psychologie und Psychoanalyse auf. Kaiser spricht von der "neurotischen Angst" (1957,49) und vom "Unbewussten" (1957,52), Mayer von "moderner Psychologie" und "Ödipus-Komplex" (1963,36), Bohrer stellt die Frage: "Hat das sogenannte Identitätsproblem...vor den Erkenntnissen der Psychoanalyse Bestand?" (1971), und Heißenbüttel weist auf eine Verwandtschaft hin zwischen der "Fra-gestellung der Freud'schen Psychoanalyse" und der Problematik, welche die vier letzten Arbeiten Frischs beherrscht" - gemeint sind "Graf Öderland", "Don Juan oder die Liebe zur Geometrie", „Stiller" und "Homo faber" (1958,59). Aber die Überlegungen gehen über solche Anklänge nicht hinaus und die Interpretationen bleiben zumeist bei der, in der traditionellen Literaturwissenschaft allgemein üblichen, Anwendung unreflektierter "impliziter" (Gröben,1972,39) Alltagspsychologie. So nimmt auch Heißenbüttel seine eben gemachte Erkenntnis im Folgenden gleich wieder zurück, indem er schreibt:

"Dennoch wäre es grundfalsch, Frisch als einen Schriftsteller zu bezeichnen, der sich der psychoanalytischen Methode bediente. Erst in der Abgrenzung von der scheinbar psychoanalytischen Thematik lässt sich der Kern dessen erkennen, was als der Impuls der schriftstellerischen Arbeit Frischs bezeichnet werden könnte ... Frischs Werk seit 1945 nimmt gleichsam psychoanalytische Färbung an. Seine schriftstellerische Arbeit ist jedoch von vornherein nicht auf Erhellung psychischer Hinter-, und Untergründe gerichtet, sondern das Interesse, welches sich aus seinen letzten Arbeiten ablesen lässt, ist ein Interesse an der Darstellung des Menschen wie du und ich, in einer Situation der radikalen Gleichgewichtsstörung zwischen Subjekt und Gesellschaft." (1958,59f)

Gerade eine Untersuchung der "gleichsam psychoanalytischen Färbung" in Frischs Literatur und die konsequente Anwendung der Forschungsergebnisse der wissenschaftlichen Psychologie und Psychoanalyse bei der Deutung, versprechen aber eine vertiefte Erkenntnis und ein besseres Verständnis des Werkes, da sich doch die Frage stellt, worin diese Verwandtschaft zwischen der Freud'schen Psychoanalyse und Frischs Problematik besteht und aus welchem Grund in den Interpretationen immer wieder psychologische Begriffe gebraucht werden.

Da "man in der Literaturbetrachtung wohl oder übel Psychologie irgendwelcher Art betreiben muss" (Matt,1972,46), ist die Anwendung einer wissenschaftlichen Psychologie durchaus legitim und zu fordern (1). Jedoch besteht im allgemeinen eine Abneigung gegen die konsequente Verwendung der wissenschaftlichen Psychologie und Psychoanalyse im Bereich der Literaturbetrachtung, was wohl nicht zuletzt auf die von der Psychoanalyse geforderte Entmystifizierung von Kunst und Künstler zurückzuführen ist.

Dem Konzept der Psychoanalyse liegt eine Auffassung zugrunde, die der traditionellen Auffassung vom Künstler als dem Inspirierten widerspricht. Freuds Einbeziehung der Kunst in den Gegenstandsbereich psychoanalytischer Forschung desillusioniert das künstlerische Schaffen: nicht aus der unbegreiflichen künstlerischen Eingebung entsteht ein Werk (vgl. Kris,1941,867f), sondern vor allem aus unbefriedigten Wünschen (Freud,1908e,173), aus einer Regression auf primär prozesshaftes Denken, wobei allerdings dann eine weitere Verarbeitung des Materials unter Ich-Kontrolle erfolgt (vgl. Groeben,1972,48). Mit dieser Auffassung wird das Kunstwerk aus dem Bereich des esoterisch Absoluten, des Überpersönlichen, als von einem bestimmten Menschen Geschaffenes in den Bereich der Realität zurückgeholt. Dies hat zur Folge, dass das Kunstwerk nicht als unbegreiflicher und weniger verstehbar erscheint als jede andere menschliche Äußerung (2),

1) Kuiper bemerkt zu diesem Thema: "Es überrascht den psychologisch Geschulten, dass die Verfasser von Werken über Literatur häufig glauben, mit einer selbst zurechtgemachten Psychologie auskommen zu können, und sich verhalten, als gäbe es niemand, der sich wissenschaftlich mit Psychologie beschäftigt." (1966,110).

2) Vgl. Mitscherlich,1972,VII: "Die Annahme einer metaphysischen Begnadung führt nicht weiter; sie verdeckt im Gegenteil den größeren Zusammenhang des Problems. Eine solche Auffassung gibt vor, die geniale Begabung sei das große Ignoramus. In Wahrheit sind uns jedoch nicht nur die genial-kreativen Prozesse verschlossen geblieben. Das Zustandekommen jedes 'Charakters', die definitive Ausformung einer normalen wie einer seelisch-gestörten Persönlichkeit ist psychologisch ebensowenig befriedigend in alle ihre Determinanten auflösbar."

d.h. dass jede Art wissenschaftlichen Fragens und Forschens in Bezug auf Kunst als legitim und notwendig erachtet wird (1). Das Erkenntnisinteresse der Psychoanalyse in Bezug auf Kunst und Künstler zielt damit aber keineswegs auf "Entlarvung" (2), sondern vielmehr auf eine Vertiefung des Verständnisses (3), und diese ist nur möglich, auf dem Weg eines durch keine Mystifizierungen eingeschränkten wissenschaftlichen Fragens.

1) Vgl. GROEBEN,1972,51: "Es besteht keine Legitimation einer Grenzziehung wissenschaftlichen Fragens und Erklärens(bzw. Verstehens) gegenüber dem literarischen Werk."

2) Der immer wieder gegen die psychoanalytische Kunstbetrachtung erhobene Vorwurf, sie sehe im Künstler nichts als einen Neurotiker, sie "kanzele" ihn als Neurotiker ab (ADORNO,1970b,19), berücksichtigt nicht, dass der Gedanke von "Genie und Irrsinn" in einer langen Tradition steht (vgl. dazu GROEBEN,1972,44f). TRILLING bemerkt darüber hinaus, dass der Gedanke im 19. Jahrhundert der allgemeinen Ansicht auch der Dichter selbst entsprach (1954,434f). Die neuere Forschung (v.a.KUBIE,1966; TRILLING,1954; eine Übersicht findet sich bei GROEBEN, 1972,44ff) betont demgegenüber gerade das Nicht-Neurotische der künstlerischen Schöpfung: gerade die Fähigkeit, die Konflikte zu verarbeiten und in Kunst darzustellen, mache das Wesentliche des Künstlers aus, ein Gedanke, der im Ansatz auch schon bei FREUD (1916-17,366) und RANK (1912,479) existiert. - Dem erwähnten Vorwurf liegt im übrigen ein falscher Begriff von Krankheit zugrunde: psychische Erkrankung wird mit einem negativen Werturteil belegt, das der somatischen in keiner Weise zugeschrieben wird. Gerade die Psychoanalyse hat aber diesen Krankheitsbegriff überwunden, indem sie die neurotische Erkrankung als "ubiquitäre Erscheinung" erkannte (CREMERIUS,1971,16) und in jedem "Gesunden" einen "virtuellen Neurotiker" (FREUD,1916-17,439). Eine Grenze zwischen gesund und krank, normal und abnorm gibt es nicht: "Wir glauben nicht mehr, dass Gesundheit und Krankheit, Normale und Nervöse, scharf voneinander zu sondern sind und dass neurotische Züge als Beweise einer allgemeinen Minderwertigkeit beurteilt werden müssen" (FREUD,1910c,153).

3) FREUD sagt dazu - in Anlehnung an Schiller -: "Sie [die seelenärztliche Forschung] strebt nicht danach, 'das Strahlende zu schwärzen und das Erhabene in den Staub zu ziehen'" (1910c,91). An anderer Stelle betont er, dass gerade eine intimere Kenntnis einer Persönlichkeit eine bessere Würdigung ihres Werkes zulasse (1971,34). Vgl.dazu auch DETTMERING,1969,7.

Die bei der psychoanalytischen Deutung von Kunstwerken bisher meistens angewandte Methode ist die der psychoanalytische Biographik (1). Diese Tatsache hat ihre Ursache vor allem darin, dass psychoanalytische Kunstbetrachtung im allgemeinen von Psychoanalytikern betrieben wurde, deren Interesse natürlich weniger dem Kunstwerk selbst als vielmehr der Person des Künstlers, dem "Wesen des Individuums" galt (FREUD,1910c,156). Als Material für solche Untersuchungen dienen einerseits die Daten der Lebensgeschichte (vgl.FREUD, 1910c,156) und andererseits die Schöpfungen dieses Individuums, seine Kunstwerke.

Von Anfang an beschäftigte sich die Psychoanalyse mit Künstlerbiographien (vgl.CREMERIUS,1971,9f). FREUD selbst allerdings verwendete die biographische Methode nicht ausschließlich; seine einzige größere Studie auf diesem Gebiet ist die über Leonardo da Vinci (1910c). In den Arbeiten über Jensens "Gradiva" (1907a) und den "Moses des Michelangelo" (1914b) lässt er die Biographie völlig außer acht. Sein Interesse ist im Fall der Gradiva-Studie auf die Bestätigung seiner eigenen psychoanalytischen Theorie durch die Darstellung des Dichters gekennzeichnet (2); im Fall des „Moses" geht es ihm vor allem darum, die Wirkung, die das Werk auf ihn ausübte, zu verstehen (1914b,197).

1) Dem Missverständnis, die psychoanalytische Kunstbetrachtung ziele auf "Entlarvung", leistete zweifellos die zumeist angewandte Methode der Biographik Vorschub, die zunächst vor allem Psychopathographie war. CREMERIUS betont allerdings, dass die Auseinandersetzung der Psychoanalyse mit dem Genieproblem unter dem Motto gestanden habe: "von der Pathographie zur Psychobiographie" (1971,9). FREUD sieht den wesentlichen Grund für das allgemeine Widerstreben gegen die Pathographie darin, "dass [nicht-psychoanalytische] Biographen in ganz eigentümlicher Weise an ihren Helden fixiert sind" (1910c,152).

2) Vgl.FREUD,1900a,118 (Anm.1).- FREUD sah im Dichter einen "Vorläufer der wissenschaftlichen Psychologie" (1907a,15,43,82), und er fand seine eigenen Darstellungen von Fällen den künstlerischen Darstellungen verwandt (1895d,131). Auch REIK betont, dass der Dichter dem Psychoanalytiker nahe stehe (1912,18).

Ein häufiger und sicher z.T. berechtigter Einwand gegen die psychoanalytische Biographik besteht darin, dass bei ihr die spezifisch psychoanalytische Situation fehlt: es besteht kein Dialog und keine Interaktion zwischen Analytiker und Analysand, Deutungen können nicht durch den Analysanden korrigiert und verifiziert werden (1); eine Psychoanalyse lässt sich nur unmittelbar (am Analysanden) durchführen. Weil Unmittelbarkeit und Interaktion im Bereich der Biographik fehlen, ist die spezifische Technik der Psychoanalyse, die freie Assoziation, hier nicht anwendbar (vgl.FREUD,1917b,259; CHASSEGUET-SMIRGEL,1969,183). In dieser Ausgangslage liegt für die psychoanalytische Biographik die Gefahr, sich in Irrtümern und Spekulationen zu verlieren (vgl.CREMERIUS,1971,18) (2).

Dieser Gefahr versuchen wir in der vorliegenden Untersuchung zu entgehen, indem wir nicht die biographische Methode anwenden. Eine Schwierigkeit der psychoanalytischen Literaturbetrachtung außerhalb der Biographik liegt aber in dem Mangel einer gültigen Theorie, so dass jede Arbeit auf diesem Gebiet eher als ein Versuch und ein Abtasten von Möglichkeiten zu werten ist, als dass sie die Anwendung einer in sich geschlossenen und ausgearbeiteten Methode darstellt.

-
- 1) Vgl.dazu CREMERIUS,1971,18ff CHASSEGUET-SMIRGEL,1969,183.
CHASSEGUET-SMIRGEL weist im übrigen darauf hin, "dass jede solcher [biographischen] Deutungen dazu neigt, den Autor zwangsweise auf die Couch zu legen und die klassische Methode in einer ganz und gar nicht klassischen Situation anzuwenden" (1969,184). THOMAE/KAECHELE sehen in der spezifisch psychoanalytischen Situation, die ganz bestimmte Regeln der Deutungstechnik fordert, den "prinzipiellen Unterschied zwischen der text-interpretierenden und der psychoanalytisch-interpretierenden Situation" (1973,212), und sie begründen darauf ihre Kritik an der von HABERMAS (1968a) und LORENZER (1970a) geprägten Bezeichnung der Psychoanalyse als "Tiefenhermeneutik" (1973,211ff).
 - 2) Über diese Einwände gegenüber der biographischen Methode hinaus gilt es speziell für unsere Arbeit zu berücksichtigen, dass FRISCH ein lebender Autor ist. FREUD selbst sagt in der Einleitung der Studie von Bullitt über Thomas Woodrow Wilson: "Es ist ganz gewiss unstatthaft, die Ergebnisse einer solchen tiefenpsychologischen Untersuchung der Öffentlichkeit bekanntzumachen, sie der allgemeinen Neugierde preiszugeben, solange die betreffende Person noch lebt; dass es mit deren Zustimmung geschähe, wäre ein allzu unwahrscheinlicher Fall" (1971,31).

Im Folgenden sollen einige Überlegungen zur Methode aufgezeigt werden. Ausgangspunkt unserer Überlegungen bildet die Tatsache, dass das Interesse der Literaturwissenschaft - und diese Arbeit ist eine literaturwissenschaftliche - weder auf die Psyche des Künstlers noch auf Bestätigung der psychoanalytischen Theorie ausgerichtet ist, sondern in erster Linie auf das literarische Werk selbst, allerdings - so muss in Bezug auf die vorliegende Arbeit hinzugefügt werden - auf das Werk als Ausdruck und Produkt eines bestimmten Individuums, das selbst nicht zuletzt auch Produkt einer bestimmten Zeit und Gesellschaft ist (1).

Die spezifische Methode der Psychoanalyse, die des freien Einfalls, ist in der psychoanalytischen Biographik nicht anwendbar, weil der eigentliche Analysand, der Künstler, nicht unmittelbar in Interaktion mit dem Analytiker steht, sondern nur mittelbar, d.h. durch sein Werk, verfügbar ist. Dabei ist die Situation aber offensichtlich die, dass das ganze Werk im Grunde aus (freien) Assoziationen, aus Einfällen besteht. FREUD weist auf die Ähnlichkeit zwischen der dichterischen Produktion und der Produktion von Einfällen in der analytischen Situation hin. Er zitiert in diesem Zusammenhang eine Stelle aus einem Brief Schillers an Körner.

"Es scheint nicht gut und dem Schöpfungswerke der Seele nachteilig zu sein, wenn der Verstand die zuströmenden Ideen, gleichsam an den Toren schon, zu scharf mustert. Eine Idee kann, isoliert betrachtet sehr unbedeutend und sehr abenteuerlich sein, aber vielleicht wird sie durch eine, die nach ihr kommt, wichtig, vielleicht kann sie in einer gewissen Verbindung mit anderen, die vielleicht ebenso abgeschmackt scheinen, ein sehr zweckmäßiges Glied abgeben. Bei einem schöpferischen Kopfe hingegen, deucht mir, hat der Verstand seine Wache von den Toren zurückgezogen, die Ideen stürzen pêle-mêle herein, und alsdann erst übersieht und mustert er den großen Haufen ..." (Brief vom 1. Dezember 1788).

Der hier von Schiller beschriebene Zustand als Voraussetzung schöpferischer Tätigkeit entspricht genau der Einstellung, die der Analytiker vom Analysanden fordert: "den Verzicht auf die Kritik der wahrgenommenen Gedankenbildungen" (FREUD, 1900a, 121).

1) An dieser Stelle ist zu bemerken, dass sich eine weitere Schwierigkeit aus der Interdisziplinarität ergibt: der Literaturwissenschaftler ist auf dem Gebiet der Psychoanalyse Laie. Durch vorsichtige Formulierung soll diesem Umstand Rechnung getragen werden.

Das literarische Kunstwerk entsteht also aus der gleichen Einstellung wie in der Analyse die freien Einfälle; es bringt im Grunde das gleiche Material zum Vorschein, das allerdings in der Dichtung in stärkerer Masse einer nachträglichen, bewussten Bearbeitung unterliegt, wobei jedoch das Material selbst erhalten bleibt (vgl. VOLHARD, 1928, 112). In der psychoanalytischen Biographie wird aus diesem Material die Persönlichkeit des Künstlers erschlossen, ohne dass dabei aber das Individuum selbst anwesend ist und Irrtümer und Richtigkeit des Erschlossenen festgestellt werden können. Im literarischen Werk haben wir also im Grunde Einfälle vor uns, nicht aber das Individuum selbst, das diese Einfälle produzierte.

Betrachtet man das "Material", d.h. das Werk Schriftstellers mit Hilfe psychoanalytischer Kenntnisse, so werden allmählich bestimmte Schemata und Strukturen in diesem Werk deutlich und deutbar (1). Die Wiederholung gleicher oder ähnlicher Konstellationen lässt eine Deutung zu, und die Bedeutung des sich immer wiederholenden, in Art und Struktur sich gleich bleibenden, kann innerhalb des Gesamtwerkes erfasst und verstanden werden. Was LORENZER für die klassische psychoanalytische Situation sagt, gilt auch hier: der Wiederholungszwang ist Voraussetzung psychoanalytischen Verstehens (1970a, 166f, vgl. auch FREUD, 1937c, 83f). Die Wiederholung besteht dabei natürlich nicht in der Wiederkehr identischer Inhalte, sondern bestimmte Inhalte erscheinen in mehr oder weniger leichter Abwandlung, eine Tatsache, die auch FRISCH erkannt hat, wenn er in Bezug auf seine Figuren formuliert: "erst die Varianten zeigen die Konstante" (Dichten 13) (2). In der analytischen Situation besteht das Material aus der Gesamtheit der Äußerungen des Analysanden (vgl. LOCH, 1972, 136), in der psychoanalytischen Literaturbetrachtung besteht das Material aus dem Gesamtwerk.

1) In ähnlicher Weise äußert sich auch MATT (1972, 76). - Gegen LORENZER wurde der Vorwurf erhoben, er lasse die strukturalistische Psychoanalyse LACANs außer acht (vgl. WULFF, 1972, 5). Auch in unserer Arbeit wird LACAN nicht berücksichtigt, und zwar aus folgendem Grund: die Erarbeitung einer für den Literaturwissenschaftler zunächst fremden Disziplin und die Anwendung einer interdisziplinären Methode bringen genügend Schwierigkeiten mit sich, zumal wenn sie praktisch im Alleingang bewältigt werden müssen, sodass die Auseinandersetzung mit speziellen Richtungen dieser Disziplin im Rahmen einer Arbeit wie der vorliegenden kaum zu leisten ist.

2) Die Siglen der zitierten Werke FRISCHs sind im Literaturverzeichnis aufgeführt.

Bei dieser Art der Interpretation spielen Symboldeutungen eine große Rolle. Hier gilt, dass kein Symbol allein und isoliert gedeutet werden darf, sondern nur im Zusammenhang des ganzen Werkes. FREUD sagt über die Traumsymbole, sie seien "oft viel-, und mehrdeutig, sodass, wie in der chinesischen Schrift, erst der Zusammenhang die jedes Mal richtige Auffassung ermöglicht" (1900a,348,vgl.auch EMRICH,1963,89). Da diese Deutungen aber nur innerhalb des Werkes selbst verifizierbar sind und aufgrund der sogenannten Überdeterminiertheit psychischer Phänomene, lassen die einzelnen Symbole und Themen mehrfache Deutungen zu. Dadurch wiederholen und überschneiden sich gewisse Aspekte. Jedes Werk muss als mehrfach determiniert betrachtet werden (vgl.dazu FREUD,1900a,348; MA TT,1972,31; CHASSEGUET-SMIRGEL,1969,191); jede Deutung steht im Grunde als eine Möglichkeit unter vielen da (1).

Es geht also keineswegs um eine "Psychoanalyse der Figuren", sondern um eine Deutung der immer wieder auftauchenden Strukturen und um deren Verständnis, wobei die Figuren als - in welcher Weise auch immer - Projektionen des Autors aufgefasst werden. Es lässt sich nicht vermeiden, an vielen Stellen von den Figuren wie von wirklichen Menschen zu sprechen, da sie mehr oder weniger realistische Darstellungen von Menschen sind (2). Wenn von einer Kindheit oder Sozialisation gesprochen wird, so ist dabei selbstverständlich nicht gemeint, dass die Figuren eine reale Biographie haben, sondern es muss ständig mitgedacht werden, dass FRISCH die Entwicklung seiner Figuren und ihren "Lebensweg" auf diese bestimmte Weise im Werk erscheinen lässt. Fassen wir die bisherigen Überlegungen zusammen, so lässt sich unser Weg folgendermaßen umschreiben: im Zentrum des Interesses steht das literarische Werk Max FRISCHs. Ein tieferes Verständnis des Werkes ist das Ziel unserer Untersuchung. Dabei wird das Werk jedoch nicht als Absolutes, über die Realität Erhabenes verstanden, sondern als Produkt eines bestimmten Individuums. Die psychische Struktur dieses Individuums, seine vergangenen Erfahrungen, seine Konflikte und Probleme, die auch von der gesellschaftlichen Situation geprägt sind, werden als Voraussetzung und strukturierende

1)Das beste Beispiel für eine solche Vieldeutigkeit aufgrund .der Überdeterminierung stellt die Grottengeschichte im "Stiller" dar.

2)Wie sehr diese Feststellung gerade auf den "Stiller" zutrifft, zeigt eine Formulierung von HESSE: "Den Stiller aber, die Hauptperson, vergisst man nicht wieder, er ist keine Romanfigur, sondern ein Individuum, ein in jedem Zug erlebter und überzeugender Charakter..." (1954,564).

Elemente der Dichtung betrachtet; sie sind aber nicht Gegenstand unseres Interesses (1). Der Bezug zum Autor, zu FRISCH, wird also ständig mitgedacht, denn es steht außer Zweifel, dass ein solcher Bezug besteht. Offen bleibt jedoch die Frage, welcher Art dieser Bezug ist. Diese Frage ist für das Werk selbst nicht direkt relevant, und gerade die Nicht-Festlegung gegenüber dieser Frage führt, wie wir sehen werden, am Ende zu Einblicken, zu einem Anfang von Verständnis jenes Bezuges zwischen Autor und Werk. Fest steht: zwischen Figur, Erzähler- Ich, Autor und Person des Schriftstellers darf keine Identität angenommen werden (2).

Ziel dieser Arbeit ist also, durch analytische Deutung des Werkes selbst Zusammenhänge und Strukturen sichtbar zu machen, die einer Interpretation ohne Anwendung psychoanalytischer Kenntnisse verborgen blieben. Diese Strukturen aufzudecken und aufzuzeigen bildet Gegenstand dieser Arbeit, ohne sie jedoch auf das Seelenleben des Autors zurückzubeziehen. Wie gesagt, muss dabei das Gesamtwerk FRISCHs berücksichtigt werden. Um der besseren Übersicht und Verständlichkeit willen, stellen wir jedoch den "Stiller"-Roman und seine Identitätsproblematik ins Zentrum der Arbeit; denn das Identitätsproblem als "Frischs eigentliche Erfindung" (BOHRER, 1971) hängt mit allen anderen Themen in irgendeiner Weise zusammen, von ihm gehen alle anderen Probleme aus. Der Begriff der Identität wird jedoch bewusst nicht definiert, da weder in der Psychoanalyse (3) noch in der Psychologie dieser Begriff eindeutig gebraucht wird. Es liegen im Gegenteil zahlreiche unpräzise und z.T. widersprüchliche Definitionen vor (vgl. dazu WYSS, 1970, 424; KRAPPMANN, 1972, 19, 89ff). Unser Interesse ist nicht auf die Bestätigung eines dieser Identitätskonzepte ausgerichtet, sondern auf das Spezifische des Identitätsproblems bei FRISCH, weshalb wir den Begriff in einem vagen und sehr umfassenden Sinne verwenden wollen (4).

1) Biographische Zusammenhänge werden daher nur selten und nur am Rande erwähnt. - Unser Ansatz lässt sich mit einem von EISSLER eingeführten Begriff als "endopoetisch" bezeichnen (vgl. dazu DETTMERING, 1974, 19f).

2) In Bezug auf den Autor lässt sich diese Art der Deutung vielleicht als hypothetisch verstehen.

3) KOHUT bemerkt, dass der Begriff der Identität ursprünglich kein psychoanalytischer ist (1973, 14).

4) Dasselbe gilt auch für den Begriff der Rolle: auch hier verzichten wir bewusst auf eine Definition.

Durch das beschriebene Vorgehen ohne Einbeziehung der Biographie des Autors öffnet sich der Blick auf das Werk selbst und damit auch auf die ästhetische Form, die bisher bei der biographischen Methode, weil sie sich nur auf das Inhaltliche konzentriert, vernachlässigt wurde (vgl. WYATT 1971,25f). Auch im Bereich der Form können Strukturen sichtbar gemacht werden, die dem Leser verborgen bleiben, von denen man aber annehmen muss, dass sie unbewusst in irgendeiner Weise wirksam sind (1). In der Form liegt vielleicht auch jene von HEISSENBUETTTEL nicht genau erfasste "gleichsam psychoanalytische Färbung" des Werks von Max FRISCH. Und gerade bei der Betrachtung der Form kommt man der Eigenart des Werkes selbst näher.

CHASSEGUET-SMIRGEL hat die Forderung vertreten, die Psychoanalyse müsse einen Zugang zum Verständnis der Form verschaffen (2). Sie stellt die Frage:

"Wäre nun nicht eine entsprechende psychoanalytische Betrachtungsweise des Kunstwerks denkbar, die dazu führen könnte, die Analyse des unbewussten Inhalts mit einer Analyse des Stils, der Form des Werkes zu integrieren? Und wäre uns damit nicht die Möglichkeit gegeben, von der Psychoanalyse her die Beziehung zwischen Gehalt und Form und ihre intimen Verschränkungen ein wenig zu erhellen?" (1969,195)

Solche Fragen stellen sich gerade und insbesondere in Bezug auf FRISCHs Werk, denn er selbst bezeichnet die Form als das eigentliche Anliegen und Ziel seines Schreibens (vgl. Tg 34), und DUERRENMATT bemerkt in seiner Kritik des "Stiller":

"Problematik, Form und Handlung sind hier eins" (1954,12). CHASSEGUET-SMIRGEL betrachtet in ihrer Studie über den Film "Letztes Jahr in Marienbad" die Form unter dem Gesichtspunkt der Objektbeziehungen.

1) Vgl. WYATT,1971,21: "Man könnte sogar behaupten, dass selbst das Ästhetische und die Form beträchtliche psychologische Probleme enthalten. Zuerst und zuletzt werden auch sie psychologisch erlebt, haben psychologische Motive und beruhen auf psychologischen Prozessen."

2) Vgl. CHASSEGUET-SMIRGEL,1969,191: "Die biographische Methode, die sich nur auf die Inhalte, vor allem auf die unbewussten Triebregungen richtet, ist kein Schlüssel, der die Eigenart eines Werkes zu erschließen vermag."

Wir dagegen gehen im zweiten Teil der Arbeit von der erwähnten Tagebuchstelle FRISCHs aus und betrachten die Form unter dem Aspekt der Sprache (1), wobei natürlich die Sprache als Mittel der Kommunikation indirekt auch etwas über die Objektbeziehungen aussagt.

Grundlage unserer Untersuchung bilden vor allem die Schriften FREUDs und die seiner Schule und Nachfolger. Eine Interpretation von FRISCHs Werk mit Hilfe der analytischen Psychologie C.G. JUNGs ist im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich, da JUNGs Begriffssystem und seine Denkart sich zu stark von der Psychoanalyse FREUDs unterscheiden und das Verhältnis der beiden zueinander zu problematisch ist, als dass man beide Psychologien zugleich anwenden könnte. So besteht gerade auch in JUNGs Kunstbetrachtung ein wesentlicher Unterschied zu der FREUDs.

JUNGs Ziel ist keineswegs jene Entmystifizierung, von der wir sprachen, sondern im Gegenteil: er versucht die Kunst vor dem verstehenden Zugriff durch die Wissenschaft zu schützen und mystifiziert (2), wenn er der Psychoanalyse vorwirft, sie schäle "aus dem schimmernden Gewande nackte Alltäglichkeit des elementaren homo sapiens heraus" (1922,23) (3)

1) Wir verstehen hier Form im weitest möglichen Sinne. Mit LESSER lässt sich konkretisieren: "die ganze Gruppe von Kunstmitteln, die bedeutungsvollen Inhalt strukturieren und mitteilen sollen" (1970,260).

2) Der Vorwurf der Mystifizierung wird allgemein gegen JUNG und seine analytische Psychologie erhoben. HOFFMANN z.B. sagt: "Jung ging es in seinem wohldurchdachten Werk v.a. darum, ein großes Verlangen nach Transzendenz zu stillen" (1970,258; vgl.auch HERMAND,1968,92ff). Nicht zuletzt liegen wohl auch die Ursachen für JUNGs Neigung zum Antisemitismus (vgl.1928,40) und seine zeitweise Zustimmung zum Nationalsozialismus (vgl. das JUNG-Zitat bei L. MARCUSE,1972,19) in der mystifizierenden Tendenz seines Denkens.

3) JUNG meint im weiteren: "man könnte fast sagen, es das Kunstwerk sei ein Wesen, das den Menschen über seine persönlichen Dispositionen nur als Nährboden benützt" (1922, 26), und er geht davon aus, "dass sein des Künstlers Werk größer ist als er" (1922,27).

Ging es FREUD darum, das Phänomen Kunst und Künstler zu verstehen und begreifbar zu machen, wenn er auch immer wieder betonte, es gebe einen letzten Rest an Unerklärbarem, ein "schöpferisches Geheimnis" (1910,157; 1908e,179), so will JUNG viel eher das Überpersönliche der Kunst hervorheben (1922,26). FREUDs Psychoanalyse scheint mir daher für das Verständnis von Kunst im allgemeinen und in unserem speziellen Fall des FRISCHsches Werkes, für die Erkenntnis seiner Besonderheit mehr zu leisten als die analytische Psychologie JUNGS (1).

Die Frage nach dem Einfluss von JUNGS Psychologie auf FRISCHs Literatur bewegt sich auf einer anderen Ebene als die psychoanalytische Interpretation des Werkes (2). Sie bleibt daher weitgehend außerhalb unserer Fragestellung. Wir werden nur in Anmerkungen und in einem Exkurs auf die Punkte hinweisen, an denen möglicherweise eine Beeinflussung durch die analytische Psychologie vorliegt.

Ebenso bleibt auch FRISCHs bewusste Einstellung zur Psychoanalyse unberücksichtigt, da mir keine diesbezüglichen Äußerungen FRISCHs bekannt sind (3). Die Frage, wieweit er bewusst eine "psychoanalytische Färbung" in seine Literatur eingehen ließ, erscheint mir im Übrigen wenig relevant. Wichtig ist, dass sein Werk Anklänge an die Psychoanalyse enthält. Auf die möglichen bewussten oder unbewussten Motive dafür werden wir am Schluss der Arbeit eingehen.

1) In Bezug auf das Besondere betont HOFFMANN: "Es besteht allerdings die Gefahr, dass man über dem Archetypischen das Eigentümliche vernachlässigt" (1970,257), und er bezeichnet die Archetypen als die "starrsten aller Formen" (1970,256).

2) BAENZIGER (1962,50) und KURZ (1969,138,141) weisen darauf hin, dass FRISCH sich mit JUNG beschäftigt habe.

3) Im Stück "Graf Öderland" macht FRISCH eine leicht ironische Anspielung auf die Psychologie: der Verteidiger, Doktor Hahn, fragt den Mörder: "Haben Sie eine schwere Jugend gehabt? - Mörder: Wieso? - Doktor Hahn: Hat Ihr Vater Sie misshandelt? - Mörder: Wie kommen Sie denn darauf? - Doktor Hahn: Hat Ihre Mutter Sie vernachlässigt? - Mörder: Im Gegenteil ... " (Oed 314,vgl.358). - Es scheint mir jedoch voreilig, hieraus auf eine allgemeine Ablehnung der Psychologie bei FRISCH zu schließen.

Erster Teil

DAS PROBLEM DER IDENTITÄT

I . GESCHLECHTERPROBLEMATIK

In fast allen Werken FRISCHs bildet zusammen mit der Identitäts-, und Ich-Problematik das Verhältnis von Mann und Frau das zentrale Thema. Schon eines der Schauspiele, die noch in der Schulzeit entstanden, nannte er "eine Komödie der Ehe" (Tg 204), und auch in den kurzen Zeitungsgeschichten, die er für die Neue Zürcher Zeitung schrieb, treten beide Themen immer wieder zusammen auf (vgl. GASSMANN, 1966, 49f). Weil bei der Suche nach dem Ich und der eigenen Identität das Verhältnis zur Frau immer eine wesentliche Rolle spielt - die Frau ist "Sinn und Inhalt des Lebens" (St 256), der Mann macht sie zu seiner Bewährungsprobe (JR 124, St 176), und die Ehe scheint oft sein "einziges Problem" zu sein (Bio 91) - soll zunächst die Geschlechterproblematik, wie sie sich in FRISCHs Werk darstellt, untersucht und dann die Frage gestellt werden, welche Art der Zusammenhang mit dem Identitätskonflikt ist. Bei dieser Fragestellung gilt es zunächst sich zu vergegenwärtigen, dass FRISCH aus der Sicht des Mannes schreibt: Protagonist ist immer ein Mann, und alle anderen Figuren müssen als auf ihn hin angelegt betrachtet werden. Die Frau ist "das andere Geschlecht, wie das...Ich es sieht" (Dichten 22), sie ist seine Projektion und "psychischer Gegenspieler einzelner seelischer Regungen" (RANK, 1912, 51). Deshalb verraten die Aufzeichnungen beispielsweise Stillers mehr über ihn selbst als über die dargestellte Frau, Julika (1). Die Darstellung der Frau sagt nicht darüber etwas aus, wie die Frauen sind, sondern vielmehr darüber, wie der Mann, die Figur, das Buch- Ich, und indirekt auch FRISCH, sie sieht.

1) Vgl. St 481: "Das Bildnis, das diese Aufzeichnungen von Frau Julika geben, bestürzte mich; es verrät mehr über den Bildner, dünkt mich, als über die Person, die von diesem Bildnis vergewaltigt worden ist."

1. Sexualablehnung

Die Beziehung zwischen Stiller und Julika ist bestimmt durch die Angst beider, "in irgendeinem Sinn nicht zu genügen". Julika leidet unter der heimlichen Angst, "keine Frau zu sein" Stiller unter der, "ein Versager zu sein" (St 104). Diese beiden Zitate deuten bereits darauf hin, dass die Angst vor dem eigenen Ungenügen einen sexuellen Hintergrund hat, den FRISCH mit dem vagen Ausdruck "in irgendeinem Sinn" verschweigt oder umgeht. Verfolgt man diese Versagerangst weiter, so wird ein solcher Zusammenhang noch deutlicher, denn Julika wird als "frigid" (St 100,126) bezeichnet, ihre Angst ist die vor dem eigenen Geschlecht (St 100), und Stiller erscheint als ein Mann, der überall die Niederlage seiner Männlichkeit erfährt, der gerade als Mann sich nicht bewähren kann, das heißt impotent - im weitesten Sinne des Wortes - ist (St 117,177,318). Dieses gestörte Verhältnis beider zur Sexualität führt dazu, "dass diese zwei Menschen, Julika und der verschollene Stiller auf eine unselige Weise zueinander passten. Sie brauchten einander von ihrer Angst her..." (St 104). Die Angst, in Bezug auf die Sexualität ein Versager zu sein, führt zur Angst vor der Sexualität schlechthin, und das bedeutet auch vor einem Partner, dem die Ehe zur Befriedigung seines Sexualtriebes dienen soll. Julika und Stiller suchen daher beide einen Partner, der sich ebenfalls als Versager fühlt und der aufgrund dieser Versagerangst ebenfalls die Sexualität meidet und zu umgehen sucht.

Das gestörte Verhältnis vor allem des Mannes zur Sexualität zeigt sich bei FRISCH in ähnlicher Weise im ganzen Werk. Versagerangst, und das heißt Angst vor Impotenz, deutet sich auch symbolisch an: eine Figur in den "Schwierigen" heißt Hinkelmann, das heißt der Hinkende, was ein Symbol für die Kastration ist (RANK,1912,267), und GASSMANN erwähnt die Geschichte "Fakir der Liebe" (1966,49), in der die zu kurze Nase des Mannes auch als Symbol der Impotenz verstanden werden kann (vgl.RANK,1912,296). Die Angst vor der Sexualität spielt natürlich überall in der Beziehung zwischen Mann und Frau eine große Rolle. Sie ist ein Problem, das in den beiden ersten Werken im Zentrum steht und immer wieder bis in die neuesten Werke hinein auftaucht.

In "Jürg Reinhart" finden wir die Angst des noch "reinen" Jünglings (JR 109) vor der Begegnung mit der Frau, das heißt mit der Sexualität und dem eigenen Geschlecht, einer Begegnung, die trotz der Angst zugleich ersehnt wird, weil der Irrtum, man werde durch die Frau zum Mann, "unausgesprochenerweise eingepflichtet worden" ist (JR 124). Weil in der ersten Begegnung die Frau zur Bewährungsprobe wird, setzt der Jüngling eine große Erwartung in sie, die aber begleitet ist von der Angst, es sei nicht das Erwartete. Das noch

unbekannte Erlebnis steigert sich durch die ihm irrtümlicherweise beigemessene große Bedeutung (als Bewährungsprobe der Männlichkeit) in der Vorstellung zu einem Ideal, dessen Verwirklichung nur enttäuschend sein kann. Deshalb sind Sehnsucht und Angst eng miteinander verknüpft, denn gerade die Angst, es sei nicht das Erwartete, die Jürg Reinhart immer wieder vor der Begegnung mit der Frau zurückweichen lässt, vermag das ersehnte Ideal vor der enttäuschenden Verwirklichung zu bewahren. Der Jüngling lebt in der Erwartung, in der Begegnung mit der Frau ein Erlebnis zu finden, "das allen Dingen in dieser Welt endlich einen sinnvollen Inhalt gibt" (JR 107), und er glaubt nicht, dass in dieser Begegnung auch bei ihm, wie bei allen anderen, die Sexualität, das Gattungshafte, eine Rolle spielen wird.

"Man begriff ja die Erwachsenen nicht, die eine solche Liebe hinnahmen, und entsetzte sich in Gedanken, dass man selber das Kind einer solchen Liebe war, dass man seine eigenen Eltern nicht ausnehmen konnte aus dem allgemeinen Abscheu. Man konnte sich nur schwören, dass man niemals mitmachen würde. Und nichts hat die jugendliche Seele tiefer empört, als wenn die Erwachsenen sagten, man würde sich an alles gewöhnen, auch ihnen sei es so ergangen." (Ant 100)

Nach dem ersten Erlebnis der Sexualität ist für den Lehrer Leuthold in "Antwort aus der Stille" "ausgebrannt der fromme Wahn vom Anderssein" (Ant 101). Sexualität erfüllt ihn mit Abscheu, weil sie seine Erwartung "widerlegte".

"Liebe, wie Don Juan sie erlebt, muss das Unheimlich-Widerliche der Tropen haben, etwas wie feuchte Sonne über einem Sumpf voll blühender Verwesung, panisch, wie die klebrige Stille voll mörderischer Überfruchtung, die sich selbst auffrisst, voll Schlinggewächs - ein Dickicht, wo man ohne blanke Klinge nicht vorwärts kommt, wo man Angst hat zu verweilen." (DJ 315)

Nicht nur für Don Juan, auch für seine Nachfolger Stiller und Homo faber hat die Liebe das "Widerliche der Tropen" (St 31ff,42,127; Hf 83f), weil sie sehen, wie groß der Anteil des Gattungshaften, der Sexualität, an dem ist, was man Liebe nennt (vgl. DJ 315). Aus der Abneigung gegen alles, was in irgendeiner Weise an Sexualität erinnert, gegen Schwitzen, klebrige Schwüle, gegen die Erde als Symbol des Weiblichen und der Fruchtbarkeit (St 31ff,127; Hf 40,83,96), spricht eine starke Sexualablehnung, die dadurch bestätigt wird, dass sich viele Männer der Sexualität zu entziehen suchen" Don Juan flieht in die Geometrie wie Walter Faber in die Technik und Mathematik, die nach FREUD als "Ablenkung vom

Sexuellen...den größten Ruf" genießt (1907a,61), und Stiller will im Grunde nicht geliebt werden (St 318): die Wahl einer frigiden Ehefrau ermöglicht ihm die Vermeidung der Sexualität.

Wenn FRISCH seinen Don Juan als einen die Geometrie (das heißt die Ablenkung vom Sexuellen) Liebenden darstellt, so bringt er damit die Tatsache zum Ausdruck, dass Don Juan-Sein letztlich Flucht vor der Sexualität, vor dem eigenen Willen "das Leben zu erhalten" bedeutet und nicht Zeichen von übergroßer Triebhaftigkeit" ist (DJ 314) (1). Das Leben als Don Juan, das "Bedürfnis zur Untreue" (Ant 79), entspringt der Angst vor der eigenen Sexualität. Auch andere Figuren FRISCHs werden als Don Juan bezeichnet (JR 27, Ant 79, Ga 66) und überall erweist sich die "fast neurotische Angst des Mannes, sich zu binden" (KAISER,1957,49), als Folge der Angst vor der Sexualität. Um die Bedeutung der Sexualablehnung verstehen zu können, muss zunächst auf die Gestaltung der Figur der Frau in FRISCHs Werk eingegangen werden, da sie die Figur des Mannes komplementär ergänzt und vervollständigt.

2. Die Frau und das Unerreichbare

Besonders im Frühwerk trennt FRISCH deutlich zwei Arten von Frauen: auf der einen Seite steht ein unerreichbares, meist nur in der Vorstellung oder Erinnerung existierendes Ideal, auf der anderen Seite die Frau in der Realität, die "greifbar" ist (JR 94). Die Liebe gilt dabei immer dem unerreichbaren Ideal und nicht der Frau, die nach körperlicher Liebe verlangt. Im Roman "Jürg Reinhart" beschreibt FRISCH den "seltsamen" Weg des reinen Jünglings, der sich der sinnlichen Frau entzieht, um schließlich zu einem durch den Tod unerreichbar gewordenen Ideal zu kommen.

"Wie seltsam,...wenn ich zurückdenke in diesen Sommer. Mit jener ersten Frau, deren Liebe nur meinen Körper verlangte. Und dann dieses Mädchen, das mich geliebt hätte mit Sinnen und Seele. Und nun wird es eine Tote sein, die mich begleitet im Geist?" (JR 237) Jürg will weder rein körperliche Liebe noch eine Liebe, an der Körper und Seele teilhaben. Er sucht

1)Vgl.SPOERRI,1969,113: "Don Juanismus: kein Indiz für Trieb-stärke; der Partner wird meist aus neurotischer Bindungsscheu häufig gewechselt."

nur die rein geistige Liebe. Die Figur des Mädchens Hilde macht in Bezug auf die Helden geradezu die Bewegung vom Pol des Ideals zu dem der Realität durch: Jürg liebt sie - völlig unmotiviert - in seiner Vorstellung, solange sie keine Wirklichkeit ihm gegenüber annimmt; er liebt sie als den "unerreichbaren" (JR 71), "ersehten" (JR 85) Menschen. Die Liebe aber zerbricht in dem Moment, da das Ideal Wirklichkeit wird, da die Vorstellung sich umwandelt in greifbare Realität (1).

"Da wusste er nicht, ob er sie noch liebte. Es war so nichtig geworden in seiner Hand, so begrenzt. Und dann fand er es traurig, als hätte er etwas Unfassliches und Traumweites zerbrochen, wovon er nur noch die Scherben hielt. Irgendwie leichenähnlich dünkte es ihn, dass man einen geliebten Menschen halten kann." (JR 94)

Jürg wendet sich der anderen Frau zu, jener neuen Beziehung, in der das Ideal erhalten bleibt und -im Gegensatz zu Hilde - keinen Anspruch auf Verwirklichung erhebt. Inge hat den Entschluss gefasst, in ihrem Leben jeder körperlichen Liebe zu entsagen, um so ihr Blut auszulöschen, weil sie es als verbraucht empfindet (JR 106). Die Liebe, die aus zunächst bloßer Sympathie erwächst, bleibt eine geistige Beziehung, die durch Inges Tod endgültig vor der "enttäuschenden Verwirklichung" (Sch 279) bewahrt wird: "Wir wollen Freunde bleiben, Jürg, über alles hinweg, und ich werde Sie begleiten, solange Sie in Gedanken meiner bedürfen" (JR 236). Nur so, in der Erinnerung, kann die Existenz des Ideals bleibend und das Bild lebendig sein (2). Die Sehnsucht nach der Frau bleibt erhalten, ist aber befreit von der Angst, es sei nicht das Erwartete. Es bleibt eine Liebe ohne Anspruch auf Sexualität, vor der der "reine" Jüngling Angst hat und die er in dieser Art von Liebe umgehen kann. Die Frau kann letztlich nur als Unerreichbare geliebt werden: "So dünkt ihn die leibliche Nähe nicht wünschenswert" (JR 196).

1) Die Liebe zerbricht eigentlich zweimal: für Jürg, da er in Hilde nicht das Erwartete findet, und für Hilde, deren Erwartung wiederum von Robert enttäuscht wird.

2) Vgl. JR 213: "Könnte ich dieses lebendige Bild, das ich in mir trage, herausreißen und ihr geben...Aber er wusste nicht, wie man eine Erinnerung verschenken konnte." Vgl. auch den Dialog zwischen Inge und Jürg (JR 231-237).

Die Unerreichbarkeit der Frau findet sich auch an anderen Stellen im Werk FRISCHs, wobei allerdings der Grund der Unerreichbarkeit jeweils ein anderer ist. Denn nicht immer ist es der Tod, der die Frau unerreichbar werden lässt. Als Variante findet sich vor allem das Verbot: in den "Schwierigen" lässt das Verbot der Eltern Hortense für Reinhart unerreichbar werden. Für Irene und den Lehrer Leuthold in "Antwort aus der Stille", für Agnes und Stepan in "Als der Krieg zu Ende war" und für Sibylle und Stiller ist die Beziehung verboten, weil beide Partner an die Ehe mit einem anderen gebunden sind. In "Andorra" dagegen ist die Verbindung zwischen Barblin und Andri, ebenso wie in "Homo faber" die zwischen Walter Faber und Sabeth, verboten, weil sie inzestuös wäre. Das Verhältnis von Mann und Frau besteht und bedeutet Glück nur solange es nicht erlaubt ist. Gerade das Verbotene einer solchen Beziehung lässt die Liebe in einem Zwischenraum zwischen unerreichbarem Ideal und enttäuschender Verwirklichung, vor der es sie zugleich bewahrt. Die Liebe geht zu Ende, sobald sie aus dem Zustand des Verbotenen in den der "legalen" Beziehung treten soll (1) oder wenigstens die Möglichkeit einer legalen Beziehung auftaucht. Diesen Zusammenhang lässt FRISCH seinen Philipp Hotz zum Ausdruck bringen: "Es scheint mir bemerkenswert, dass Wilfried, mein Freund, nicht daran denkt, meine Frau anzufassen, seit er merkt, dass wir in Scheidung sind" (PH 179). Die Scheidung zwischen Philipp Hotz und Dorli würde ja eine Ehe zwischen Wilfried und Dorli ermöglichen, eine Legalisierung der Beziehung, die aber Wilfried gar nicht will.

Die Liebe ist immer ohne Dauer und nur möglich, solange sie Abenteuer, das heißt verboten und obdachlos ist. Im Frühwerk bleibt die Liebe ohne Erfüllung, weil sie vor dem Verbot halt macht (JR, Ant, Sch), später dagegen - schon in "Santa Cruz" - wird das Verbot übertreten, aber nur für kurze Zeit, weil der Zustand des Unerlaubten nicht für immer möglich ist. Diese Liebe bewegt sich in der Nähe des Ideals, das aber, eben weil die Beziehung ohne Dauer ist, vor der zerstörenden Verwirklichung bewahrt bleibt. Sie will ohne Erfüllung, das heißt unerreichbares Ideal sein, und daher dürfen sich die Partner in einer solchen Beziehung der Verliebtheit, in der der Partner das Ideal zu erfüllen scheint, nicht in ihrer Wirklichkeit kennenlernen: "Nie ist der Geliebte ein wirklicher Mensch, er ist ein Gott oder Götze..." (Sch 224).

1) Zum Beispiel in "Santa Cruz": Elvira und Pelegrin, in den "Schwierigen": Yvonne und Jürg, im "Stiller": Sibylle und Stiller.

FRISCH setzt nicht ein Fragezeichen, sondern ein Ausrufezeichen hinter den Satz: "Wäre das eine Liebe, die sich nicht kennenlernen darf!" (Sch 88).

Die Problematik, die sich aus der Spannung zwischen der Sehnsucht nach dem Ideal und dem unbewussten Wunsch, es niemals zu erreichen, ergibt, stellt FRISCH besonders komprimiert im "Stiller" dar. Stiller hat Julika gesucht, konnte sie aber nicht finden (St 496,497). Sie ist das Ideal, das er nicht erreichen kann. Sie blüht in seiner Abwesenheit, das heißt von Stiller aus gesehen in der Ferne, solange sie für ihn unerreichbar ist; in seiner Gegenwart jedoch stirbt sie ständig (St 506). Julika ist die Frau, die anwesend und doch unerreichbar ist, sie ist das Ideal, das durch die greifbare Realität zerbrochen wird. Dieser Zustand führt dazu, dass der Mann weder mit der Frau noch ohne sie leben kann, dass er ständig vor ihr auf der Flucht sein muss, aber ebenso zwangsläufig ständig zu ihr zurückkehrt. Julika und Stiller werden nicht miteinander fertig (St 405). Die Beziehung führt zu keiner Begegnung, aber sie kann auch nicht gelöst werden, denn gerade Julikas Unerreichbarkeit bedingt ja für Stiller diese Partnerwahl, die geleitet ist vom Zwang der Sexualablehnung (1).

Stiller hat es zu seiner Aufgabe gemacht, Julika "zum Blühen zu bringen" (St 173), das heißt sie zu ihrer sexuellen Entfaltung zu führen; denn "Blüten oder Blumen bezeichnen das Genitale des Weibes oder spezieller die Jungfräulichkeit" (FREUD,1916-17,160). Julika erscheint Stiller auch nach seiner Rückkehr in die Schweiz als eine Frau voller Möglichkeiten, die darauf wartet, von einem Mann erweckt zu werden, eine Frau voller Erwartung, voll Zukunft ohne Vergangenheit, "ein heimliches Mädchen, das da wartet, in der Hülle fraulicher Reife" (St 79f). Stiller meint, Julika erwecken zu müssen, sie aber verharret in der Haltung der Erwartenden, der Frau voll Möglichkeiten und entzieht sich einer solchen Entfaltung. Sie flieht vor der Sexualität in die Krankheit (St 94,107,133) und zum Theater, zu dem sie ein geradezu sexuelles Verhältnis hat: "Das Ballett blieb die einzige Möglichkeit ihrer Wollust" (St 116,vgl.151). Sie entzieht sich allen menschlichen Zudringlichkeiten" und will nur gesehen, jedoch nicht ergriffen werden (St 150). FRISCH gibt ihr die Rolle der Frau voll Möglichkeiten, die sich aber jeder Verwirklichung verweigert und somit für den Mann, für Stiller, unerreichbar bleibt.

1) Auch Philipp Hotz, Kürmann und Walter Faber unternehmen wiederholt den Versuch, sich von der Frau zu lösen, kehren aber immer wieder zurück.

Die Figur der Julika gehört komplementär zur Figur des Stiller, was gerade an Julikas Verhältnis zum Theater deutlich wird: zu dem Zeigetrieb gehört das Gegenstück des Voyeurs, das der Mann repräsentiert: er will die Frau ja höchstens sehen, auf keinen Fall aber berühren, weil sie für ihn etwas Unfassliches bleiben soll, damit er sie nicht körperlich lieben muss. Julika ist als Blühende unerreichbar - sie blüht auf der Bühne und in Stillers Abwesenheit - als Erreichbare dagegen ist sie wie ein Gegenstand, also letztlich tot (St 69,517) (1). Diese Ehe steht im Dienst der Angst beider, nicht zu genügen, das heißt im Dienst der Sexualablehnung. FRISCH lässt Julika und Stiller dieses Rollenspiel so vollendet spielen, dass er die Ehe als "virtuose Impotenz" bezeichnen kann (St 100). Ihre Funktion liegt offensichtlich darin, immer vor Möglichkeiten und Erwartungen stehen zu bleiben, um beide, Julika und Stiller, vor der Verwirklichung zu schützen, vor der Konfrontation mit dem eigenen Versagen in der Sexualität.

Der Zusammenhang zwischen der von FRISCH immer wieder dargestellten Sexualablehnung und der ebenfalls immer wieder auftauchenden Ungreifbarkeit der Frau ist evident: beide Darstellungen gehören komplementär zusammen, weil gerade die Sexualablehnung keine greifbare Frau will. In der Darstellung der Frau als Unerreichbare manifestiert sich die Abwehr gegen die Sexualität. Sie zwingt den Mann zur Wahl einer für die Sexualität verbotenen oder frigiden und deshalb unerreichbaren Frau und führt dazu, dass er weder mit ihr noch ohne sie leben kann. Er braucht sie von seiner Angst her, und das Zwanghafte dieser Beziehung lässt keine wirkliche Begegnung zu. Stiller deutet bei ihrem letzten Zusammentreffen in Davos die Ahnung an, dass es in Wirklichkeit nicht die Frau ist, die den Mann daran hindert, "wirklich zu leben" (St 168ff, vgl.178). Aber er geht über diese Ahnung nicht hinaus, er konkretisiert nicht, was es denn eigentlich ist, das ihn am wirklichen Leben hindert: seine eigene Unfähigkeit zu lieben, die ihn die liebesunfähige Julika als Partnerin wählen lässt.

-
- 1) Das Zwanghafte dieser Situation wird an einer Stelle besonders deutlich, wo der Gefangene sagt: "Er hat dich krank gemacht, behauptest du, krank auf den Tod, er hat dich liegenlassen, du hättest sterben können, und trotzdem sehe ich, suchst du nur ihn - kannst du es ihm einfach nicht gönnen, dass du nicht wirklich gestorben bist, sondern hier sitztest als eine blühende Person?" (St 95).

Im Zusammenhang mit der Unerreichbarkeit der Frau erhält die Sehnsucht als das ideale Band zwischen Mann und Frau eine besondere Bedeutung, weil in ihr, ebenso wie in der Erinnerung und Vorstellung und im Zustand des Verbotenen, die Frau ewig unerreichbar und die Liebe ohne Anspruch auf Erfüllung bleibt. "Die Sehnsucht ist unser Bestes" heißt in "Bin oder die Reise nach Peking" die Antwort auf eine Frage, die von der Sehnsucht nach etwas spricht, das verschwiegen wird (Bin 89). Die "Sehnsucht macht aus allem, was du nicht erlebt hast, das eigentliche Leben!" (Sch 278), weil sie die Liebe als Ideal erhalten kann. Die Sehnsucht gilt immer der Ferne und Weite, dem Unerreichbaren und dem Meer, das als Symbol für die Frau aufgefasst werden kann (RANK,1912,259, 270) (1). Sie ist umso größer, je mehr die Unerreichbarkeit erkannt wird: "...denn ich wusste sehr wohl, dass ich dem Mädchen nie genügen konnte. Umso sehnsüchtiger war ich" (St 222). Auch die Ahnung von der Unmöglichkeit einer Begegnung mit Julika macht Stiller umso sehnsüchtiger, was das Zwanghafte ihrer Beziehung noch unterstreicht: er ist "verliebt in sie, zugleich verzweifelt" (St 144).

Den Zustand der Unerreichbarkeit der Frau stellt FRISCH wohl am deutlichsten in dem Stück "Santa Cruz" dar, im Bild von der Muschel. "Ich kenne eine Muschel, die es nicht gibt, eine Muschel, die man nur denken kann, so schön ist sie, und wenn man an allen Küsten streifte und tausend Muscheln eröffnete, alle zusammen: nie sind sie so schön wie die Muschel, die ich mir denken kann...Du aber bist es, sagte ich den Mädchen, wenn ich sie liebte: du aber bist es! Weiss Gott, ich meinte es ernst, und die Mädchen glaubten es, so wie ich selber es glaubte. Aber die Mädchen vergehen, es werden Frauen daraus, und auch die Frauen vergehen - und am Ende bleibt nur noch die Muschel, die es nicht gibt, die Muschel, die man sich denken kann." (SC 80,vgl.39)

1) Auch eine Tagebuchnotiz FRISCHs deutet auf eine solche Symbolik des Meeres hin: "Im Basler Museum hängt ein Gemälde von Arnold Böcklin: ...das Verhältnis von Mann und Frau...Er auf einem vorspringenden Fels, Rücken gegen sie, Blick hinaus auf die Weite des offenen Meeres...Inhalt seiner Sehnsucht ... " (Tg 194f).

Dass die Muschel hier als Symbol für das Weibliche (1), die ideale Frau, steht, deutet FRISCH selbst an, wenn er Pelegri die Schönheit der Muschel mit der der Mädchen vergleichen lässt; aber keines von ihnen ist so schön wie die Muschel, außer in dem kurzen Moment der Liebe, da Pelegrin selbst glaubt, ein Mädchen von der nur denkbaren Schönheit gefunden zu haben. In dem kurzen Augenblick der Liebe scheint das Ideal in der Geliebten zum Greifen nah zu sein, aber weil die Geliebte greifbar wird, zerbricht im gleichen Moment das Ideal in ihr. Das Erwartete ist immer mehr als die Realität. Deshalb gilt die Sehnsucht der Frau, "die man nur denken kann", die, weil sie allein in der Phantasie existiert, alle Wünsche erfüllt. Die Frau ist in keiner bestimmten Person fassbar (2), denn Fassbarkeit würde das Ideal sofort zerstören. Die ersehnte Frau ist immer unbekannt, "eine fremde Frau" (Bin 10), und diese Fremdheit wird durch die Sehnsucht ständig aufrecht erhalten. In ihr ist der Zustand des Getrenntseins ewig, denn das Wissen, dass jede Verwirklichung enttäuschend sein muss, bewirkt, dass die Sehnsucht keine Erfüllung will: "Ich hatte Sehnsucht nach ihr. Ich ritt immer langsamer" (DJ 17).

Der Zustand, in dem das Ideal am nächsten und die Sehnsucht vielleicht am größten ist, ist der Moment der Trennung. Im Moment des Abschieds wird das größte Glück erlebt als "qualvoller Genuss" (Sch 226), "ein Glück, das voll Abschied ist und niemals verflacht werden kann" (Ant 58). und es stellt sich dem, der dies erfährt, die Frage: "Brauchen wir den Abschied, um einander so nahe zu kommen?" (Sch 223f) (3). Von den "Nächten mit Frauen" bleibt für Don Juan nur "ein Lächeln der Trauer, ein Lächeln, weil wir doch immer aufs neue das Unmögliche ersehnt haben: die Dauer" (DJI 362).

-
- 1) Vgl.FREUD,1916-17,158: "Von Tieren sind wenigstens Schnecke und Muschel als unverkennbare weibliche Symbole anzuführen."
 - 2) Vgl. DJI 327: "Ich war so heiter diesen ganzen Tag. Ich hatte Sehnsucht nach ihr. Ich sah sie überall! Die ganze Welt war sie!"
 - 3) Der Wunsch nach Trennung und Abschied taucht auch in "Bin oder die Reise nach Peking" auf: "Seit ich eine von ihnen verloren habe, dünkt es mich, ich liebe sie alle. Ich möchte sie immer noch einmal verlieren, verstehst du?" (Bin 38). In "Antwort aus der Stille" heißt es: "Leben ist Sehnsucht, und es könnte sein, dass das Verlorene größer ist denn alles, was man ergriff, und dass man erst wirklich lebt, wenn man den Mut zum Verlieren hat ... " (Ant 89).

Diese aber wird nur im Moment der Trennung erfahren: „Im Augenblick des Abschieds, dem nichts mehr folgt, mündet jede Gebärde in ewige Dauer" (Sch 226)

Bildlich stellt sich die Nähe im ewigen Getrenntsein für Don Juan dar als "zwei Striche im Sand, zwei Parallelen" (DJ 46), die allein das Unendliche zu zeigen vermögen, weil sie sich im Unendlichen treffen, im Unvorstellbaren. Dem gleichen Spiel gehorchen auch Sonne und Mond (DJ 46), dem Spiel des Sich-Suchens, ohne aber im Endlichen sich jemals finden zu können.

3. Das Inzestmotiv

Der Zusammenhang zwischen der Unerreichbarkeit der Frau, die FRISCH direkt und durch Symbole darstellt, und der überall auftretenden Sexualablehnung ist eindeutig: weil die Sexualität abgelehnt wird, darf die Frau für den Mann nicht erreichbar sein, woraus sich gerade für Stiller die unauflösbare Problematik ergibt.

Es stellt sich nun die Frage, welche psychischen Ursachen dieser Problematik zugrunde liegen. RANK hat darauf hingewiesen, dass die Sexualablehnung eine typische Folge der Inzestfixierung ist (1912,529).

"Wo man im Leben oder in der Dichtung einer auffälligen Sexualablehnung begegnet, sei sie durch ein Stehenbleiben in der Autoerotik oder durch ein Abschwenken zur gleichgeschlechtlichen Neigung scheinbar hinreichend motiviert, dort darf man mit Sicherheit auf eine ursprünglich zugrunde liegende Fixierung des Inzestkomplexes schließen. Denn eine der Wurzeln der Sexualablehnung des Erwachsenen, der Abneigung gegen die Erfüllung der realen Liebesforderung bei übergroßer Sehnsucht und dem Bedürfnis danach, sind die inzestuösen Neigungen ..." (RANK,1912,614f)

FRISCHs Frauenfiguren sind tatsächlich zum großen Teil gekennzeichnet durch einen Zug zur Mütterlichkeit. Irene in "Antwort aus der Stille" spielt am liebsten mit Kindern (Ant 29) und verspürt ein "mütterliches Gefühl" für den Lehrer Leuthold (Ant 50,vgl.124). In „Santa Cruz" bezeichnet Pelegrin Elvira vor allem anderen als Mutter (SC 14), und auch Sibylle und Julika neigen Stiller gegenüber zu einer mütterlichen Haltung (St 353,447). Der Mann wird in Gegenwart der Frau zum Kind, er fühlt sich in seine Bubenzeit zurückversetzt oder erscheint der Frau als "bubenhaft" (Ant 27,30; Sch 93,94; St 311,389).

Besonders im Roman "Die Schwierigen" stellt FRISCH die Beziehung von Mann und Frau als eine Mutter-Sohn-Beziehung dar. Hinkelmann denkt "wie das Kind an seine Mutter, stets an Yvonne" (Sch 37), und sie hat Mitleid mit ihm wie eine Mutter (Sch 27). Dass die Ehe zwischen Yvonne und Hinkelmann nicht "geht" (1), wird Yvonne klar, als sie ein Kind erwartet: "Man bekommt kein Kind von einem Sohn" (Sch 24,29) Yvonne ist die Muttergestalt schlechthin, für Hinkelmann ebenso wie für das Mädchen Merline (Sch 57), und auch das Verhältnis zu Jürg gestaltet sich nicht anders: "So saß Yvonne auf einem Sessel, lächelnd wie eine Mutter über ihren Jungen ..." (Sch 86). Von Jürg zwar bekommt sie ein Kind, aber sie sucht ihm einen anderen Vater, einen der sie und das Kind beschützt und ernährt, wozu Jürg nicht fähig ist, weil er selbst "auf eine kindliche Weise ... vom Dasein" besessen ist (Sch 114). Kind und Mann schließen einander aus: "Allein das Kind, das sie von ihm zu haben verlangte, verbot ihr diesen Mann" (Sch 115). In "Nun singen sie wieder" erscheint die Begegnung zwischen der jungen Frau, die den Namen der reinen, himmlischen Mutter, Maria, trägt, und dem jungen Benjamin als die ideale Liebe, die hätte sein können (Nun 138).

Im Gespräch kommt Benjamin der Gedanke in den Sinn, dass er Marias Kind getötet haben könnte, womit er indirekt ausdrückt, dass er selbst die Stelle des Kindes hätte einnehmen wollen (Nun 137).

1) Diesen Ausdruck, "die Ehe geht", benutzt FRISCH an verschiedenen Stellen (PH 161,171; DJI 339).

An einer Stelle in den "Schwierigen" findet sich ein Hinweis, warum die Frau für den Mann vor allem als Sexualobjekt unerreichbar ist: "Er sah die...Ferne, das Gefälle zum Meer, zum grenzenlos Weiten, Gefälle zur Mutter, er wusste nicht, dass es die Mutter war" (Sch 277). Die Sehnsucht nach Ferne und Weite, nach dem Meer und dem Unerreichbaren steht also nicht nur symbolisch für die nach der Frau, sondern für die Sehnsucht nach der Mutter, die Jürg spürt, obgleich er "seine wirkliche Mutter nie gesehen" hat (Sch 277) Das Meer vertritt ihm gleichsam die Mutter, es wird ihm, "der eigentlich kein Zuhause hatte", zur "eigentlichen Heimatlichkeit der Ferne" (Sch 89).

Dieser unbewusste Drang zur Mutter, wie er in der Sehnsucht nach dem Meer zum Ausdruck kommt, findet sich auch an andere Stellen: Karl in "Nun singen sie wieder" flieht aus dem Krieg nicht zu seiner Frau und seinem Kind, sondern zur Mutter (Nun 94), und der Pope sagt von ihm, er sei "ein junger Mensch der seine Mutter sucht" (Nun 134). Kürmann in "Biografie" kann sich zunächst nicht entschließen, eine Frau wegen der sterbenden Mutter zu verlassen (Bio 34), tut es aber schließlich doch (Bio 43) (1). Für Jürg Reinhart in dem gleichnamigen Roman ist Inge die erste Frau, die er küsst, außer seiner Mutter (JR 116), und explizit tritt der Inzestgedanke im "Stiller" auf, der es früh bedauerte, seine "liebe Mutter selbst" nicht heiraten zu können (St 386). Don Juan schließlich wird von der Mutter - zwar nicht der eigenen, aber doch der Mutterfigur des Stückes (2) - in die Sexualität eingeführt (DJ 38), und zwar im gleichen

1) Kürmanns Entschluss, die Frau in Amerika zu verlassen und zur sterbenden Mutter zurückzukehren, erscheint allerdings als durch einen äußeren Anlass motiviert: nur wenn er nach Europa zurückkehrt, kann er die jüdischen Flüchtlinge vor dem Tod retten. Mit dieser Tatsache rechtfertigt Kürmann hier seine Unfähigkeit zu wählen: "Wie soll ich anders wählen..." (Bio 43)

2) Die Deutung der Donna Elvira als Mutterfigur des Stückes lässt sich an zahlreichen Stellen belegen: "Donna Elvira: Ich bin die Mutter der Braut, aber ich komme mir bräutlicher vor als mein Kind" (DJ 12). In der ausführlicheren ersten Fassung des Stückes wird dies noch deutlicher: Don Juan sagt zu Donna Anna: "Schau deine Mutter, werde wie sie ... " (DJI 340). "Donna Elvira: Was hat er von der andalusischen Erde gesagt? Die braune und rote Erde, die blüht und Früchte trägt, sie ist wie deine Mutter, ich liebe sie..."(DJI 341).

Moment da der Vater stirbt (1). Das Zusammentreffen dieser beiden Vorgänge weist deutlich auf eine Inzestregung hin, denn zum Inzest mit der Mutter gehört ja gleichzeitig die ödipale Rivalität zum Vater. Er muss beseitigt werden, da sein "Wegsein" Vorbedingung für die Vereinigung mit der Mutter ist, und in diesem Sinn lässt sich auch FRISCHs Äußerung in den Anmerkungen zum Stück verstehen: "Das Tödliche gehört zu ihm, wie das Kind zu einer Frau" (DJ 31Sf) (2).

Die ödipale Rivalität und der Todeswunsch zeigen sich auch an anderen Stellen. In den "Schwierigen" will Reinhart seinen Vater erschießen, was ihm jedoch misslingt: "Abends saß Reinhart in der Wirtschaft, wo Hafner jasste, und er schoss auf seinen Vater. Er schoss: es war wie im Traum wenn man losdrückt und es knallt nicht, es fällt niemand um" (Sch 276). Auch Hauswirt gegenüber, seinem Nachfolger bei Yvonne, zeigt sich der Todeswunsch (Sch 120). In "Nun singen sie wieder" weigert sich der Sohn, den Popen zu erschießen. Stattdessen erschießt der Schüler Herbert den Lehrer und Vater. Durch Spaltung von Ich und Vater in je zwei Figuren wird hier der direkte Vaternord umgangen (Nun 90,92; vgl.RANK, 1912,223). In übertragenem Sinn erscheint die ödipale Rivalität auch in der politischen Auflehnung (vgl.RANK,1912,84,189, 542), wie in der "Chinesischen Mauer" und "Graf Öderland". Besonders aufschlussreich ist in dieser Moritat, dass der Mörder, der letztlich Auslöser der Rebellion ist, später zur Frau seines Opfers geht.

1) Dieser Zusammenhang wird wiederum in der ersten Fassung deutlicher: "Sorgsam öffnet sich eine Kammertüre, Donna Elvira steckt den Kopf heraus, um sich umzusehen. Donna Elvira: Wir sind allein. Die Kammertüre schließt sich wieder, und es bleibt die leere Szene mit dem toten Varer..." (DJI 342).

2) Diese Formulierung lässt sich aber auch in dem Sinne deuten, dass das Kind bei der Frau tödlich ist, nämlich für den Sohn im Mann.

Nicht immer jedoch tritt die Frau direkt als Mutterersatz auf, sondern auch, vor allem in "Jürg Reinhart" und "Andorra" als Schwester (schwesterlich) (1) oder wie in "Homo faber" als Tochter. Das Inzestuöse der Beziehung bleibt auch hier, und die Darstellung der Frau als Schwester oder Tochter muss lediglich als eine "mehr bewussteinfähige Ersatzbildung des tiefer verborgenen und anstößigeren Elternkomplexes" verstanden werden (RANK,1912,444). Das häufige Auftreten mütterlicher beziehungsweise schwesterlicher Frauenfiguren und die Tatsache, dass die Frauen meistens überlegen, älter als der Mann und verheiratet sind, alles auch Eigenschaften der Mutter (vgl.FREUD,1910h,71), lassen darauf schließen, dass in der Frau immer ein Ersatz für das erste Liebesobjekt, die Mutter, gesucht wird. Aus diesem Grund muss dem Mann in der Frau immer das gleiche Du entgegen treten, wie FRISCH selbst es feststellt: "Es ist nicht verwunderlich, dass ihre Gesichter, so verschieden sie für das Auge sind, fast wie eines werden, je näher sie dem Herzen kommen. Es ist immer unser Du und über dieses Du hinaus kommen wir nie" (Tg 131). Die gleiche Erfahrung finden wir in dem Traum des Lehrers Leuthold in "Antwort aus der Stille": er träumt von einer Frau, die "in allen Frauen ist", ohne erkennbares Gesicht (Ant 84), und Don Juan sagt: "Am Ziel, das uns überfiel, zerschmolz es mir in ein einziges Antlitz: - das ich bei Licht nicht wiedererkenne" (DJI 362). Auch für Graf Öderland ist da "immer ein Gesicht wie das Deine" (Oed 324). Das Du ist in keiner bestimmten Person fassbar, sondern es entstammt einer Vorstellung im eigenen Ich (2). "Es ist immer unser Du", nämlich das Bild der Mutter, "die in der Erinnerung des Sohnes als infantiles Idealbild weiterlebt" (RANK,1912,185).

1) In "Jürg Reinhart" liegt eine Art Verschiebung vor, insofern als die geschwisterliche Beziehung aus der Perspektive der Frau dargestellt ist: Inge fühlt sich durch Jürg an ihren eigenen Bruder erinnert (JR 44,96,105),und sie nennt Jürg auch explizit ihren "lieben kleinen Bruder" (JR 236). Reinhart in den "Schwierigen" ist von der plötzlich auftauchenden Vorstellung, eine Schwester zu haben, wunderbar ergriffen, "fast zärtlich": "Eine Schwester zu haben, es ergriff ihn mit Bangnis einer letzten Hoffnung ... " (Sch 272ff). Miranda bezeichnet Don Juans Gesicht als ein "geschwisterliches Gesicht" (DJI 327), und Stiller kommt Julika und Sibylle wie ein Bruder vor (St 103,336). In "Andorra" sind Andri und Barblin Geschwister (An 47ff,83ff,87), und in "Biografie" schlägt der Registrator Kürmann vor, er solle "dastehen wie ein Bruder" (Bio 21).

2) Von JUNG her lässt sich dieser Sachverhalt auch als Ausdruck des Archetypus der Anima deuten, was jedoch m.E. nichts zu einem tieferen Verständnis des Themas beiträgt.

Die Wahl des Liebesobjektes nach dem Vorbild der Mutter gilt allgemein für jede Partnerwahl: die "fremden Objekte werden immer nach dem Vorbild (der Imago) der infantilen gewählt werden" (FREUD, 1912d, 80). Für FRISCHs Figuren jedoch wird diese Partnerwahl nach dem mütterlichen Bild immer wieder zum Verhängnis, weil sie immer wieder zur Enttäuschung, zur Erkenntnis, dass die ideale Frau unerreichbar ist, und schließlich zum Verlust des Liebesobjekts führt. Die Begegnung des Mannes mit der Frau scheitert, die Frau muss unerreichbar sein, weil in ihr kein Ersatz für das verlorene erste Liebesobjekt, die Mutter, gefunden werden darf; denn eine solche Verbindung wäre in der Vorstellung der verbotene und strafbare Inzest.

Wenn FRISCH die Frau als für die Sexualität unerreichbar darstellt und seine Figuren den Wunsch nach einer nur zärtlichen, geistigen Liebe zeigen, so verbirgt sich hinter dieser Trennung von zärtlicher und sinnlicher Liebe die Suche nach der ebenfalls für die Sexualität nicht zugänglichen Mutter. Die Erfahrung, dass zur Liebe auch die Sinnlichkeit, „das Gattungshafte“, gehört, bringt für den Jüngling die große Enttäuschung (Ant 99, DJ 315). Er empört sich, dass er auch die eigenen Eltern, die eigene Mutter "nicht ausnehmen" kann "aus dem allgemeinen Abscheu" (Ant 100).

Die Unvereinbarkeit von geistiger und sinnlicher Liebe findet im "Don Juan" ihre Darstellung in den zwei Frauen Anna und Miranda. Anna ist für Don Juan zunächst das Ideal, nach dem er sich sehnt, das er aber nicht kennt und das "überall" "die ganze Welt" ist (DJ 17). Sie ist die unberührbare Heilige, die aber durch ihn, Don Juan selbst, zur Dirne wird. In der Erfahrung, dass die Geliebte "selig mit dem ersten besten" ist (DJ 36), wird Don Juan klar, "wie groß der Anteil des Gattungshaften" in der Liebe ist (DJ 315), und dass es die Frau, nach der er sich sehnt, in der Wirklichkeit nicht gibt. Er hat die Heilige, das Ideal seiner Vorstellung verloren, indem er selbst sie zur Dirne machte, aber zugleich findet er sie wieder in der Dirne Miranda, die in Gestalt Annas erscheint. An den zahlreichen Verwechslungen (1) und in der Treppenszene (DJ 48ff) wird deutlich, dass Anna und Miranda nicht als zwei verschiedene Figuren aufzufassen sind, sondern

1) „Donna Elvira: Sie müssen mit ihr sprechen. Pater Diego: Mit Miranda, der Dirne, hier im Schloss? Donna Elvira: Mit Donna Anna" (DJ 13). Don Gonzalo sagt zu Miranda, die in der Gestalt Annas erscheint: "...und du, Hure, du lässt dich noch einmal beschwatzen" (DJ 51, vgl. auch 20).

Heilige und Dirne sind dichterische Kontrastfiguren, die dem unbewussten Konflikt entsprechen, dem "Kampf zwischen inzestuöser Neigung zur Mutter und ihrer Abwehr" (RANK,1912, 59); denn "die Heilige, Unantastbare ist ja die Mutter dem Sohn gegenüber, während sie in seinen Augen als Dirne erscheint, weil sie sich dem Vater hingibt" (RANK,1912,108). Zugleich aber, indem er sie zur Dirne macht, wird "die Unzugängliche leicht erreichbar" (FREUD,1928b,418) (1). Die Spaltung der Frau in Heilige und Dirne, Anna und Miranda, repräsentiert nur die beiden Strömungen des Liebeslebens, "die wir als die zärtliche und die sinnliche voneinander unterscheiden können" (FREUD,1912d,79), und die Don Juan ebenso wie die anderen Figuren FRISCHs nicht zusammenbringen kann, aber "deren Vereinigung erst ein völlig normales Liebesleben sichert" (FREUD,1912d,79).

Die Vereinigung der beiden Strömungen findet immer nur für einen kurzen Augenblick statt. In "Jürg Reinhart" führt Inge Jürg vor ein Bild, das Maria, die himmlische Mutter, zeigt, wie sie im "Loslösen von der Erde" den Himmel "herniedernimmt" und so das Irdische nicht zurücklässt, sondern viel eher ein "Verschmelzen von Irdischem und Himmlischem" spüren lässt. In diesem Bild sind Irdisches und Himmlisches eine Einheit, und Inge schildert das Gesicht der Maria mit den gleichen Worten, die Jürg später über das Gesicht der toten Geliebten sagen wird (JR 70 und 214). Im Loslösen von der Erde, das heißt im Moment des Abschieds für immer verschmelzen zärtliche (himmlische) und sinnliche (irdische) Liebe, die sonst unvereinbar sind.

Für Don Juan findet in der Treppenszene - Symbol für den Geschlechtsakt (FREUD,1916-17,159) - vorübergehend eine Vereinigung der sinnlichen und zärtlichen Liebe in einer Person statt: die Dirne Miranda erscheint in Gestalt der toten Brau Anna. Sie repräsentiert in dem Moment Dirne und Heilige zugleich, und damit geht ihr Wunsch, "einmal erkannt zu sein als Braut und wär's auch nur zum Schein" (DJ 41), in Erfüllung. Don Juan willigt in die Hochzeit mit ihr ein, weil er hofft, die

1) Auch für Sibylle im "Stiller" erweist sich "der Weg von der Frau zur Dirne ... als erstaunlich kurz" (St 364). Die Einheit von Heiliger und Dirne in einer Person hat FRISCH in dem Stück "Als der Krieg zu Ende war" dargestellt: Agnes ist Heilige und Dirne zugleich, weil für FRISCH diese "Liebe, ... auch wenn man sie als Ehebruch bezeichnen mag, das Gegenteil jener Versündigung darstellt und insofern heilig ist, als sie das Bildnis überwindet...Agnes heißt Unschuld, Reinheit" (Als 398).

Vereinigung von sinnlicher und zärtlicher Liebe in einer Person, die er in diesem symbolisch dargestellten Sexualakt erfährt, nun für immer gefunden zu haben (DJ 51). Am Ziel der sexuellen Vereinigung zerschmelzen Heilige und Dirne zu einem einzigen Antlitz (DJI 362), aber es bleibt dennoch nur ein "Lächeln der Trauer" für Don Juan zurück: "weil wir doch immer wieder aufs neue das Unmögliche ersehnt haben: die Dauer" (DJI 362).

Der Don Juanismus, der in allen Frauen Ersatz für die Mutter sucht und deshalb bei keiner bleiben darf, wird nur beim erniedrigten Liebesobjekt, bei der Dirne, überwunden (vgl. FREUD, 1912d, 82), die Don Juan am Ende des Stückes denn auch heiratet. Sie kann, indem sie die leicht zugängliche Seite der Mutter darstellt, die andere Seite, das Idealbild, "das stumme Bildnis der Verlorenen" (DJI 348), in der Vorstellung erhalten. In der ersten Fassung des Stückes findet sich ein Hinweis, dass Don Juan sich, bevor er sich mit Miranda vermählt ganz von der Suche nach dem Idealbild, nämlich dem der Mutter lösen muss: um die Hurenmutter für seine Höllenfahrt zu gewinnen, die der Don Juan-Existenz ein Ende bereiten soll, gib er ihr ein Amulett: "Das letzte, was ich habe. Von meiner seligen Mutter" (DJI 354). Die Hurenmutter trägt den Namen "Celestina", die Himmlische, das heißt sie verkörpert eigentlich wieder das Ideal, das in der Verbindung von sinnlicher und geistiger Liebe besteht. Indem Don Juan dieser Frau das letzte, was er von seiner eigenen Mutter besitzt, gibt, sagt er sich von dem immer wieder ersehnten Ideal der Vereinigung von himmlischer und irdischer Liebe in einer Person los. Erst nachdem er die Fixierung an die Mutter gelöst hat, kann er die Ehe mit der Dirne eingehen, die ihn von der Don Juan-Existenz befreit.

Don Juanismus, neurotische Bindungsscheu, Sexualablehnung, Unerreichbarkeit der Frau müssen als Zeichen der Abwehr gegen inzestuöse Neigungen verstanden werden. Eine weitere Art der Abwehr und des Versuchs, sich von der Fixierung an die Mutter zu lösen, zeigt sich in der Wahl einer Frau nach dem Gegensatz der Mutter, wie sie sich in der Vorliebe für die Ausländerin und die Mulattin manifestiert (vgl. MOSER, 1957, 74): Julika ist die Tochter einer Ungarin (St 108), und eine Mulattin taucht sowohl im "Stiller" (St 58) als auch in "Biografie" (Bio 34) u in "Homo faber" (Hf 215ff) auf (vgl. auch Tg 202).

Es gibt bei FRISCH aber auch viele Stellen, an denen sich der Inzest tatsächlich oder symbolisch durchsetzt, am deutlichste wohl in "Homo faber": Walter Faber wird durch "die bloße Tatsache, dass drei Himmelskörper, Sonne und Erde und Mond, gelegentlich in einer Geraden liegen, was notwendigerweise eine Verdunkelung des Mondes verursacht" (Hf 152), aus der Ruhe gebracht. Die im "uralten Spiel von der Sonne und vom Mond" (JR228) ausgedrückte Inzestsymbolik, in der die Sonne für den männlichen, der Mond für den

weiblichen Teil steht (RANK,1912 449) (1), tritt hier deutlich hervor: das ewige Spiel des Sich-Suchens, ohne sich jemals finden zu können, ist Ausdruck der Sehnsucht nach dem verlorenen Ideal der inzestuösen Vereinigung, zugleich aber ist dieses Spiel auch Zeichen der Verdrängung, eben weil Sonne und Mond füreinander unerreichbar bleiben (RANK,1912,446 Anm.3). In der Mondfinsternis ist dieses Spiel gestört. Dadurch, dass Sonne, Erde und Mond in einer Geraden liegen, kann eine symbolische Vereinigung stattfinden. RANK berichtet von Mythen, in denen ein "Berussen des Gesichts ursprünglich der vorwurfsfreien Inzestermöglichkeit, also zum Unkenntlichmachen" dient (1912,44), und gerade diese Nacht, in der eine symbolische Vereinigung von Sonne und Mond durch die Unkenntlichkeit des Mondes, des Weiblichen, ermöglicht wird, führt Walter Faber zum Inzest mit der Tochter: das Nichterkennen wird noch symbolisch untermauert, um den vorwurfsfreien Inzest zu ermöglichen.

Auch der Inzest selbst wird von FRISCH zusätzlich durch ein Symbol betont. Sabeth scheint durch den Biss der Schlange, die nach RANK den Blutschänder kennzeichnet (1912,260,Anm.), zu erkennen, dass Walter Faber ihr Vater ist; denn nur so kann ihr Zurückweichen von ihm, das schließlich den Tod verursacht und von Faber erst sehr viel später, nach der ersten Schilderung des Vorfalls, aufgezeichnet wird, verstanden werden. Tödlich ist nicht der Biss der Schlange, sondern das durch ihn heraufbeschworene Zurückweichen der Tochter vor dem als Vater erkannten nackten Mann, der dadurch, dass er den darauffolgenden Sturz auch noch verschweigt und zu spät sich eingesteht, weil er die Erkenntnis des Inzests verdrängen möchte, doppelt schuldig wird an ihrem Tod: "Ihr Tod war die Folge einer nicht diagnostizierten Fraktur der Schädelbasis, hervorgerufen durch ihren Sturz über die kleine Böschung" (Hf 197). Er wird schuldig einmal, weil der Vater die Tochter zu seiner Geliebten machte, zum anderen weil er diese Tatsache zunächst zu verdrängen sucht und zu spät eingesteht.

Die Schuld des Inzests fordert die Strafe durch Blendung, wie es der Oedipusmythos darstellt (vgl.RANK,1912,537 Anm.). Walter Faber schützt sich zunächst vor der Blendung durch Hanna, indem er die Hand vor die Augen hält, später aber wird ihm diese Strafe gleichsam zum Bedürfnis:

1) In den romanischen Sprachen ist der Mond weiblich, die Sonne männlich.

"Warum nicht diese zwei Gabeln nehmen, sie aufrichten in meinen Fäusten und mein Gesicht fallen lassen, um die Augen loszuwerden?" (Hf 239). Aber Blendung wäre nur eine Ermäßigung für die Strafe der Kastration, für die eigentliche Inzeststrafe, und Walter Faber erfährt sie sehr viel direkter in dem Gefühl, dass sein Körper ihn verlässt (Hf 222). Dieses Gefühl taucht schon zu Beginn des Berichts auf, im Traum davon, dass ihm "sämtliche Zähne ausgefallen sind" (Hf 18); denn der Traum vom Zahnausfall gilt als Symbol für die Kastration (Vgl.FREUD,1916-17, 15S). Die Bestrafung des Inzestwunsches erscheint auch in "Andorra" wo Barblin wahnsinnig wird (vgl.RANK,1912,621) und Andri zunächst der Finger mit dem Ring der Mutter abgehauen wird

(An 129; vgl.RANK,1912,293f,621), bevor er den Tod findet (1) An anderen Stellen bei FRISCH tritt anstatt des Inzestwunsches nur die Bestrafung auf, denn "wenn man die Strafe dafür auf sich nimmt, dann darf man sich das Verbotene erlauben" (FREUD,1933a,2S). So erlegt sich Jürg Reinhart in den "Schwierigen" selbst das Verbot der Fortpflanzung auf, was ja letztlich das Gleiche bedeutet wie Kastration (RANK,1912,661) (2).

Dass er sich dennoch in Yvones Kind fortpflanzt, ohne es zu wissen, muss als Durchsetzung des Inzestwunsches auf Umwegen verstanden werden (3). Auch Inge in "Jürg Reinhart" will ihr Blut auslöschen, wobei der Autor den Zusammenhang von Inzestwunsch und Fortpflanzung indirekt ausspricht: "Inge war nämlich oftmals krank gewesen und konnte dieser Einsicht nicht ausweichen, dass ihr Blut verbraucht war und nicht mehr weitergegeben werden sollte. Darum waren ihr Bruder und ihr Bräutigam gefallen" (JR 106; Hervorhebung von mir).

1) Hier wird deutlich, dass der Inzestwunsch eigentlich auf die Mutter gerichtet ist, und nur auf die Schwester verschoben wurde. Der fast gleichzeitige Tod von Mutter und Sohn muss so symbolisch als Wiedervereinigung verstanden werden (vgl.RANK,1912,130,472).

2) Auch Stillers Angst vor Impotenz kann als Bestrafung des Inzestwunsches interpretiert werden (St 31Sf).

3) Im Übrigen findet hier eine Art Verschiebung in den Bereich des Symbolischen statt: Reinhart wird am Ende Gärtner, d.h. er bebaut (befruchtet) die Mutter-Erde.

4. Das Problem der Identität

Das Problem der Identitäts-, und Ichfindung ist mit dem der Geschlechter vielfältig verknüpft. Einen wichtigen Faktor des Identitätsgefühls stellt zunächst einmal die Geschlechtsrollenidentität dar (LEVITA,1971,211), die für FRISCHs Figuren durch ihre Fixierung an den Inzestkomplex gefährdet ist. Vor allem in den beiden ersten Werken, "Jürg Reinhart" und "Antwort aus der Stille", tritt das Problem der Identitätsfindung als das des Mann-Werdens, des Überganges vom Kind zum Mann auf. Dieser Übergang geht immer mit einem Identitätsbruch einher, der überwunden werden kann, wenn die Identität als Kind aufgegeben und die neue Identität als Mann gefunden wird. FRISCHs Figuren aber bleiben an die Situation des Kindes fixiert. Der Wunsch, ein Mann zu werden, ist begleitet vom Willen, zugleich Kind zu bleiben: "Ich möchte endlich reifer werden, zugleich aber ein Kind bleiben" (JR 78). In der Gegensätzlichkeit dieser beiden Wünsche drückt sich die inzestuöse Fixierung aus: Jürg möchte Kind bleiben, weil die Frau für ihn Mutter sein soll, erwachsen werden aber, um sie als Mann lieben zu können. FRISCHs Figuren suchen sich der "psychischen Umgestaltung, die aus dem Sohn einen Vater werden lässt" (RANK,1912,222), zu entziehen, oder sie werden (vom Autor) durch die Handlung einer anderen Figur vor dieser Umgestaltung bewahrt (1). Sie sind im Grunde alle kinderlos, wie FRISCH von Don Juan sagt (DJ 317), und können auf diese Weise selbst ein Kind bleiben. Dieser unbewusste Wunsch für die Frau das Kind zu bleiben, und die Tatsache, dass der Mann immer in einer Weise "unmännlich" (Sch 106) und "bubenhaft" (Ant 27; St 311,353) bleibt, hindert ihn an der Bildung seiner Identität. Erst dadurch, dass er es annimmt, Vater zu sein - wie Don Juan es am Schluss des Stückes tut -, macht er eine Bewegung zur Reife, die ein Schritt zur Identität als Mann ist (vgl.DJ 317).

Ein weiteres Hindernis liegt in der Sexualablehnung, die notwendigerweise zum "Zerwürfnis mit dem Körper" führen muss (St 128). Weil der geliebten Frau, in der immer ein Ersatz für die Mutter gesucht wird, nur Zärtlichkeit entgegengebracht werden darf, da sonst die Liebe von der

1) In den "Schwierigen" will Hinkelmann nicht Vater werden, und Jürg wird davor bewahrt, weil Yvonne dem Kind einen anderen Vater sucht. In "Santa Cruz" entzieht Pelegrin sich der Verantwortung. Don Juan wehrt sich zunächst dagegen, Vater zu werden (DJ 82), und Walter Fabers Abwehr wird deutlich dadurch, dass er "dein Kind" statt "unser Kind" sagt (Hf 252).

Vorstellung des strafbaren Inzests bedroht wurde, schreckt der Mann vor seinem eigenen Körper zurück, in dem er das sexuelle Verlangen nach der Frau spürt. Weil sein Körper ihn selbst abstößt, projiziert der Mann die eigene Abneigung gegen die Sinnlichkeit auf die Frau und vermutet auch bei ihr einen Ekel vor dem Körper des Mannes.

"...er war misstrauisch, unsicher, nicht bereit zu glauben, dass eine Frau, die ihre Hand auf die seine legte, frei werde von Ekel. Es ist anzunehmen, dass dieser unselige Mensch ab und zu vor den Spiegel trat, um zu sehen, was Julika, seine kristallene Fee, abstoßen musste, und siehe da, Stiller entdeckte eigentlich nichts, was ihn nicht selber abstieß." (St 128) (1)

Die Unvereinbarkeit von sinnlicher und zärtlicher Strömung lässt Stiller sich selbst als "stinkigen Fischer" (st 126) erleben, als einen Mann, der das Pech hat, "in einem männlichen Körper zu wohnen, der sein Liebstes beschmutzte" (St 129), "Stiller kam sich als der Besudelnde vor" (St 127). Weil er nicht fähig ist, Sinnlichkeit und Zärtlichkeit auf eine Person, nämlich Julika, zu richten, und er sein eigenes Verlangen, die eigene Sinnlichkeit sich unbewusstermaßen selbst versagt, hat er "etwas von der hoffnungslosen Sehnsüchtigkeit eines Verkrüppelten" (St 128).

Die unbewusste Abwehr gegen die eigene Männlichkeit muss dazu führen, dass der Mann sich "unter Männern ... nicht als Mann" fühlt (St 298) und glaubt, kein "voller und richtiger Mann zu sein" (St 172) (2). Diese Abwehr muss ihm in gewisser Weise ein feminines Element geben, eine Tendenz zur Homosexualität, die an vielen Stellen in FRISCHs Werk anklingt (3). Auch die Homosexualität kann im Zusammenhang mit der Inzestneigung interpretiert werden: sie kann einerseits den Wunsch zum Ausdruck bringen, der Mutter nicht untreu zu werden (4), andererseits aber auch kann sie gerade Ausdruck der Inzestscheu sein, denn indem als Liebesobjekt statt der Frau ein Mann gewählt wird, wird die Inzestscheu

1) Vgl.auch St 127: "Er tat als ekelte sich Julika vor ihm", St 115,117,126 und JR 108f.

2) Vgl.DJ 315: "Don Juan ist ein unbrüderlicher Mensch; schon weil er sich selbst, unter Männern gestellt, weiblich vorkäme."

3) Z.B. St 128,200,277, Bin 28, Hf 18, Bio 20,22, Tell 26,30

4) Vgl.FREUD,1910c,126: "Wenn er als Liebhaber Knaben nachzuschlafen scheint, so läuft er in Wirklichkeit vor den anderen Frauen davon, die ihn untreu machen könnten. "

auf andere Frauen übertragen (1). Homosexualität steht also ebenso wie die Sexualablehnung im Dienste der Abwehr inzestuöser Neigungen, und auch sie lässt die Bildung der Geschlechtsrollenidentität scheitern.

Diese drei Faktoren - der Wunsch, ein Kind zu bleiben, die Sexualablehnung und die Homosexualität -, die zugleich die Neigung zum und die Abwehr gegen den Inzestwunsch zum Ausdruck bringen, verhindern, weil sie die unbewusste Abwehr der eigenen Männlichkeit implizieren, die Bildung wichtiger Identitätsfaktoren: den der Geschlechtsidentität und, damit verbunden, den des Körpers, der als wichtigster aller Identitätsfaktoren angesehen werden kann (LEVITA,1971,214f). In Bezug auf das Identitätsgefühl muss also die Männlichkeit als etwas Gefährdetes und nicht als etwas Selbstverständliches erfahren werden (vgl.DJ 314), was dazu führt, dass die Figur um der Identität willen ihre Männlichkeit außerhalb des Sexuellen zu beweisen suchen. Dies geschieht vor allem in den frühen Werken durch eine "männliche Tat" (JR 61, Ant 17), später eher durch die Wahl eines "männlichen Berufes": weil ihm die sexuelle Vereinigung mit der Frau im Moment zwar die Identität des Mannes gibt, ihm im Grunde aber gerade seine Halbheit vor Augen führt - "dass der Mensch allein nicht das Ganze ist!" (DJ 76) -, deshalb ist Don Juan "voll Bedürfnis nach männlicher Geometrie": "es gibt eine einzige Figur, die sich mit ihrem Namen deckt. Ist das nicht schön? ... Was ist feierlicher als zwei Striche im Sand, zwei Parallelen?" (DJ 46). In der Geometrie ist möglich, was Don Juan im Leben sucht und nicht findet: eine geometrische Figur ist mit sich und nur mit sich - identisch, während Don Juan sich allein als halber Mensch, also als nicht-identisch, empfindet, und die Parallelen im Sand symbolisieren das ewige Getrenntsein der Geschlechter, die sich nur im Unendlichen, im Unvorstellbaren treffen, d.h. sie stellen die erfolgreiche Inzestabwehr dar.

Für Walter Faber ist der Beruf des Technikers "immerhin ein männlicher Beruf ... , wenn nicht der einzig männliche überhaupt" (Hf 94). In der Wahl eines solchen "männlichen Berufes" drückt sich also zweierlei aus: einmal wird hier die "Ablenkung vom Sexuellen" (FREUD,1907a,61) gesucht, von der wir schon im Zusammenhang mit der Sexualablehnung gesprochen haben, zum anderen aber soll gerade außerhalb der Sexualität die im Bereich des Sexuellen gefährdete Männlichkeit

1) FERENCZI betont allerdings, dass der Homosexualität viele verschiedene Ursachen zugrunde liegen können (1914,185ff).

demonstriert werden. Auch das Leben als Don Juan muss letztlich als ein solcher Beweis der Männlichkeit verstanden werden, und die "legendäre Zahl seiner Lieben (1003)" (DJ 314) drückt nur "das Bedürfnis nach Bestätigung der eigenen Unwiderstehlichkeit und Potenz aus" (SCHULTE/TOELLE,1971,123) , was zugleich als Abwehr gegen die Homosexualität gedeutet werden kann, als Antwort auf die "wache Angst vor dem Weiblichen in sich selbst" (DJ 314), die gefährdete Männlichkeit (1).

Gerade die Überbetonung der Männlichkeit aber lässt an ihre tatsächlichen Vorhandensein zweifeln, und die Frage, die FRISCH in Bezug auf Don Juan stellt: "Ist er ein Mann?" (DJ 314), stellt sich ebenso für alle anderen Figuren. Das Verhältnis des Mannes zu seiner eigenen Männlichkeit muss als ambivalent bezeichnet werden: einerseits wird sie aufgrund der Abneigung gegen die Sexualität abgelehnt, andererseits wird sie infolge eben dieser Ablehnung als gefährdet empfunden, weil mit ihr ein wichtiger Identitätsfaktor verloren ginge.

Diese Ambivalenz ist deutlich am Symbol des Stiers erkennbar, das FRISCH sowohl für Don Juan als auch für Stiller benutzt; denn der Stier gilt als Symbol der Männlichkeit (FREUD,1922b 203). Don Juans Kampf ist der des Geistes mit der "naturhaften Gewalt des Geschlechts, das er aber im Gegensatz zum Torero nicht töten kann, ohne sich selbst zu töten" (DJ 318). Er kämpft gegen die eigene Sinnlichkeit, das Verlangen nach der Frau, indem er seine libidinöse Energie vom Sexualobjekt, von der Frau, abzieht und auf die Geometrie verschiebt. Seine Männlichkeit sucht er allein im Bereich des Geistigen und er kämpft mit Hilfe des Geistes gegen sie im Bereich des Geschlechtlichen. "Er führt ... das Leben eines Nur-Mannes" (DJ 316), das unmöglich ist, denn "ohne das Weib ... wäre er selber nicht in der Welt" (DJ 317). Nichtanerkennung des Geschlechtlichen müsste also den eigenen Tod bedeuten, und die Bekämpfung der Sinnlichkeit muss scheitern, solange er am Leben bleibt. Zur männlichen Geometrie kann Don Juan nur kommen über die Anerkennung des anderen Geschlechts und damit die Anerkennung der eigenen Sinnlichkeit. Etwas anders stellt sich das Problem der männlichen Sinnlichkeit im "Stiller" dar. Er kämpft nicht gegen den Stier, sondern er fühlt sich selbst als Stier und von den Banderillas

1) Vgl.MITSCHERLICH,1963,371: "Wir kennen eine andere Abwehrform homosexueller Wünsche: den Don Juanismus, der sich durch die unablässige heterosexuelle Objektwahl die primäre Richtung der Neigung verbergen muss."

bedroht (St 304,306). Der Torero dagegen ist Julika, an der Stiller sich als Mann bewähren wollte. Sie ist balletthaft (St 305) und zierlich (st 304), und sie ist es, die gegen Stillers männliche Sinnlichkeit kämpft. Sie repräsentiert den Geist in ihrer zierlichen, balletthaften und graziösen Person, der die männliche Verkleidung am liebsten ist (St 100). Der Grundgedanke ist bei Don Juan und Stiller der gleiche: das Problem der Nichtanerkennung der eigenen Sinnlichkeit. Der Unterschied besteht lediglich darin, dass im "Don Juan" kämpfender und Bekämpfter, Torero und Stier, in einer Person dargestellt, im "Stiller" dagegen in zwei Figuren gespalten sind: in Julika und Stiller. Bedenkt man, dass Julika als "psychischer Gegenspieler" (RANK,1912,51) der Figur Stillers aufzufassen ist, so wird deutlich, dass hier nur die eigene Sexualablehnung, der Kampf gegen die eigene Sinnlichkeit, nach außen verlegt wurde: Stiller glaubt, die Frau müsse sich vor ihm ekeln, weil er sich selbst als der Besudelnde vorkommt, weil er selbst seine Sinnlichkeit nicht annimmt. Sinnlichkeit und Geist erheben beide den Anspruch der Männlichkeit. Ihre Unvereinbarkeit lässt die Bildung der Identität, die der Mann nur im Bereich des Geistigen erwerben will scheitern.

Wenn das Sexualleben vermieden werden soll, wie es bei FRISCHs Figuren der Fall ist, so muss die Polarität männlich-weiblich als eine unüberwindbare Urtrennung erfahren werden, die die Möglichkeit einer Vereinigung ausschließt. Das einzige, was bleibt, ist die "Hoffnung auf eine großartige Begegnung" (Sch 67,73f, St 396), die aus der Erfahrung stammt, allein nicht das Ganze zu sein (DJ 81). Don Juan empört sich gegen die Schöpfung, die zwei Geschlechter geschaffen hat: "Ich habe darüber nachgedacht: über Mann und Weib, über die unheilbare Wunde des Geschlechts, über Gattung und Person, das vor allem, über den verlorenen Posten der Person " (DJ 62). Weil die Identität als ganzer Mensch so eng mit der Frau verknüpft ist, ist die Suche nach der Frau im Grunde die Suche nach sich selbst. Miranda, in der Gestalt der Braut, ist für Don Juan "die einzige, die ich suche wie mich selbst" (DJI 349). Aber die "unheilbare Wunde des Geschlechts" lässt den Mann die Frau nicht finden, "und je größer seine Sehnsucht ist, ein Ganzes zu sein, umso verfluchter steht er da, bis zu Verbluten ausgesetzt dem anderen Geschlecht" (DJ 81) . Von der Frau erwartet der Mann, dass sie ihn zu sich selbst führe, zu seiner Identität; denn da sie immer "unser Du" ist, ist die Frau Spiegelbild des Mannes, das Medium seiner Selbsterkenntnis (1).

1) Wir werden auf diesen Punkt im zweiten Teil, in Zusammenhang mit der Selbsterkenntnis zurückkommen.

Das Misslingen der Beziehung zur Frau hat das Scheitern der Identität zur Folge: "Ich habe euch beide verloren, beide in dir. Ich habe mich selbst verloren" (DJ 37). "Was es auch sein mag, etwas ist zerbrochen" (DJI 338). Zerbrochen ist für Don Juan das Idealbild der Frau, das er in sich selbst trug. Die Erkenntnis, dass Donna Anna, die Heilige, "selig mit dem ersten besten" ist (DJ 36), dass es nicht nur die Heilige sondern auch die Dirne gibt, lässt Don Juan sich selbst, das heißt seine eigene Identität verlieren. Die Zweiteilung in Heilige und Dirne, die er außen wahrnimmt, ist im Grunde eine innere, nämlich die Unvereinbarkeit von zärtlicher und sinnlicher Liebe in einer Person, die er erst an der äußeren Spaltung erkennen kann: die Frau ist Spiegelbild des Mannes, in ihrer Spaltung erkennt er seine eigene (1).

5. Identität und Alleinsein

Weil er erfahren hat, dass die Frau die Einsamkeit nicht aufhebt und dass in ihr der Mann sich selbst verliert, dass "etwas zerbrochen" ist, will Don Juan allein sein: "Ich weiß jetzt nur, dass ich allein bin - und allein sein möchte..." (DJI 338). Aber er kann nicht allein sein, weil für ihn die Person ein "verlorener Posten" ist. Er fühlt sich von den Frauen verfolgt - im Grunde aber verfolgt er sie, weil er in ihnen sich selbst sucht -, bis Miranda ihn ganz an sich zu binden vermag. Mit der Dirne, dem erniedrigten Sexualobjekt, kann er eine Ehe eingehen (DJ 54). Die Annahme der Frau als Dirne, das heißt als sexuelles Wesen, das nur einmal, nur im ersten Sexualakt und nur unerkannt wie Donna Anna oder verkleidet wie Miranda als heilige Braut auftritt, schließt die Annahme der eigenen Sexualität in sich, die Don Juan erst zu seiner Geometrie führt, in der jede Figur mit ihrem Namen identisch ist.

Der Versuch, allein zu leben, ohne Frau ein Ganzes zu sein, scheitert nicht nur bei Don Juan, sondern auch bei anderen Figuren FRISCHs. "Es ist ja nicht wahr: - Ich kann nicht allein sein..." (St 396) gesteht Stiller. "Ich werde ihr gestehen, dass alles nicht wahr ist: Ich bin nicht fähig, allein zu sein, ich habe es versucht, jedoch vergeblich" (st 403).

1) Vgl. LEVITA, 1971, 239: "Ich habe Identität nur in Bezug auf eine andere Person. Wenn sie die ihre verliert, ist auch meine in Gefahr."

Auch Walter Fabers Versuch, ohne Frau zu leben, scheitert. Er will allein sein (Hf 103,111), weil er Menschen anstrengend findet (Hf 8), aber auch ihm wird eine Frau zum Schicksal. Und ebenso ergeht es Kürmann in "Biografie", der verzweifelt "überhaupt keine Geschichte mit einer Frau" sucht (Bio 55), aber eine findet.

Erinnern wir uns, dass die Frau immer nur Substitution für die Mutter ist, so wird deutlich, dass in der nicht lösbaren Fixierung an sie die nicht gelöste Bindung an die Mutter sich reproduziert. Diese ungelöste Bindung verhindert wesentlich die Bildung autonomer Identität, weil Identitätsgefühl "in erster Linie die bewusste oder unbewusste Feststellung, ein von der Mutter getrenntes, unabhängiges Wesen zu sein", bedeutet (LEVITA,1971,140) (1). Das Ich fühlt sich "heimatlos zwischen Geburt und Tod" (Sch 117), denn der Tod stellt die Vereinigung mit der Mutter wieder her (RANK,1912,239,472). Der Mann braucht die Frau, weil er in ihr ständig die Einheit mit der Mutter suchen muss, in der er das Gefühl der Identität" als ganzer Mensch erfahren hat (2). Deshalb muss Stiller unter einem ihm unbekanntem Zwang an den Totentag denken, den er in Mexiko erlebte: die Frauen sind "sorgsam gekämmt, wie für eine Hochzeit" und "nur Frauen und Kinder kommen auf den nächtlichen Friedhof; die Männer beten in der Kirche". Dieser Totentag stellt für ihn das Erlebnis der Einheit von Mutter und Kind dar: "Die Frauen ... schwingen den Schal um ihren Kopf, so dass Frau und Kind, beide unter dem gleichen Schal, wie ein einziges Wesen erscheinen" (St 378).

Der Wunsch nach Einheit mit der Mutter, der in diesem wie unter einem Zwang auftauchenden Bild seinen Ausdruck findet, lässt sich auch von FRISCHs Sprachauffassung her belegen, genauer: von der Funktion der Sprache in der Beziehung zwischen Mann und Frau. In der Schilderung des Totentages wird besonders die Stille dieser Feier betont: "Es ist einfach Stille. Und es ist, als würde

1) Vgl. LEVITA,1971,240: "Bei der Untersuchung und Behandlung von Patienten, die an einer Pathologie der Identität litten, waren wir immer wieder von der Bedeutung der Prozesse betroffen, die mit der Trennung und Loslösung sowie der Auflösung der symbiotischen Beziehung zur Mutter verbunden sind."

2) Dass der Mann meint, die Frau brauche ihn (z.B. Bio 25), kann nur als Projektion seines eigenen Wunsches auf die Frau gedeutet werden.

die Stille immer noch stiller ... " (St 379). Die Feier des Totentages "meint" nichts, sondern sie wird einfach "gemacht" (St 379), und das heißt sie ist frei von Sprache, die immer etwas meint, immer über sich selbst hinausweist. "Geweint wird nirgends, gesprochen nur wenig, nur das Nötige ..." (St 378f). Die Feier des Totentages, an der Frau und Kind wie ein einziges Wesen erscheinen, ist sprachlos, und die Sprachlosigkeit ist das wesentliche Merkmal der symbiotischen Einheit von Mutter und Kind. Der Wunsch nach Einheit mit der Frau weist auf eine Ebene der Entwicklung zurück, "auf der Reden keinerlei Bedeutung hatte und die Wortsprache noch weitgehend unentwickelt war" (BROCHER, 1967, 639), nämlich auf die symbiotische Beziehung zwischen Mutter und Kind. Stiller sucht das verlorene Paradies der Stille, in dem Mutter und Kind wie ein Wesen waren, und Don Juan sucht in der "Chinesischen Mauer" "das Land ohne Literatur, das Paradies" (CM 166), nämlich das Paradies ohne Sprache. Deshalb muss denn auch für die gesuchte Einheit mit der Frau, in der die Einheit mit der Mutter wiederhergestellt werden soll, Sprache als das Trennende erfahren werden. Die ersehnte Sprachlosigkeit soll die Trennung in Ich und Du wieder aufheben, und sie zielt damit in die gleiche Richtung wie die Vorstellung: "Es ist immer unser Du". FRISCHs Figuren machen das Du, das Objekt der Beziehung, zu einem Teil ihrer selbst, zu einem Teil des Ichs. Indem sie das Du in die eigene Person hereinnehmen, wollen sie die Trennung in Ich und Du rückgängig machen. Es ist das Du der Mutter, das dem verlassenen Kind als eigene Einsamkeit entgegentritt: "Es ist die eigene Einsamkeit, die letztlich immer das gleiche Gesicht zeigt" (Tg 131). Weil das Du Teil des Ichs beziehungsweise der symbiotischen Einheit sein soll, kann es nur immer das gleiche Du sein. Daher bleiben die Figuren ohne wirkliches Du, wie FRISCH selbst von Don Juan sagt (DJ 314), daher muss Stiller sich fragen: "Warum habe ich diese Frau nie gefunden?" (St 497).

Die sprachlose Begegnung als die ideale Beziehung zwischen Mann und Frau hat FRISCH in dem Stück "Als der Krieg zu Ende war" dargestellt, zu dem er in seinem Tagebuch eine Art Kommentar gibt. Er sieht in der Haltung der Frau die "Überwindung des Vorurteils; die einzig mögliche Überwindung in der Liebe, die sich kein Bildnis macht. In diesem besonderen Fall erleichtert durch das Fehlen einer Sprache...Das ungeheure Paradoxon, dass man sich ohne Sprache näher kommt" (Tg 165). In der sprachlosen Begegnung zwischen Agnes und Stepan stellt FRISCH das Ideal einer Liebe dar: "die Liebe ihres Lebens" (Tg 165). Aber auch hier wieder ist die ideale Liebe nicht von Dauer. Wichtig erscheint es FRISCH, "dass es eine Frau ist, die die rettende Überwindung schafft" (Tg 165). Es ist die Mutterfigur, von der der Mann sich die Überwindung der Sprache in einer Wiederherstellung der vorsprachlichen Einheit von Mutter und Kind erhofft.

Sprache dringt in die symbiotische Einheit als Zerstörendes ein, sie ist ein Mittel, die Einheit aufzulösen. Aber sie bringt zugleich die Möglichkeit einer neuen Ebene der Beziehung mit sich, in der Sprechen gerade als Mittel der Kommunikation eingesetzt wird (1). Eine wesentliche Funktion der Sprache liegt in der Unterscheidung in Ich und Nicht-Ich, und damit ist sie zugleich Voraussetzung für den Erwerb autonomer Identität, die sich von anderen abgrenzt (2). FRISCHs Figuren suchen in dem regressiven Wunsch nach averbaler Kommunikation, der auf die nicht gelöste Fixierung an die Mutter zurückweist, die Trennung von Ich und Nicht-Ich zu verleugnen: sie nehmen das Du in die eigene Person herein. Die Folge aber ist, dass sie keine Autonomie finden, sondern zur Identität immer das Du als Teil der eigenen Person oder der symbiotischen Beziehung brauchen (3). Aus diesem Grund sehnen sie sich nach dem Paradies der Kindheit zurück, das durch die Sprache zerstört wurde. Sie sehen in der Sprache nur das Trennende, "weil das Sprechen so viel durchschneidet, was zwischen zwei Seelen lebt" (JR 196), und sie versäumen auf diese Weise die reife Begegnung, die nur mit Hilfe von Sprache zustande kommen kann.

Aber der Tagebuchschreiber will nicht Stillen sein, nicht der, der sich nach dem sprachlosen Paradies der Stille zurücksehnt.

1) Vgl. CREMERIUS, 1969, 99: "Das Sprechen setzt ein, nachdem die symbiotische Einheit verloren gegangen ist - ja, es ist selber eines der Mittel, sie zu zerstören. Zugleich stellt es aber auch den Versuch dar, den Kontakt mit dem geliebten Objekt wieder herzustellen - nur jetzt in der distanzierten, sekundären, abstrakten Form einer Verständigung mit Hilfe von Begriffen, die man gemeinsam besitzt."

2) Vgl. HAYMAN, 1965, 462: "Verbalization that accompanies the implied recognition of ... self-boundary, is then also at least a part of a basic prelude to any achievement of identity" und: "I verbalize: and therefore I have a sense of personal identity" (1965, 464).

3) Vgl. LOCH, 1972, 192: Die Folge einer Störung in der Entwicklung des Kindes ist, "dass Individuation und Autonomie in mannigfaltigster Weise ein unerreichtes Ideal bleiben und partielle symbiotische Partizipationen als Relikte nicht vollzogener Schritte überleben."

FRISCHs Figuren sehen das Hindernis, das in dem Wunsch nach symbiotischer Einheit liegt, für die Entwicklung ihrer Identität. Sie versuchen, sich von diesem Wunsch zu lösen durch das Lernen von Einsamkeit. Die Erfahrung, dass die Frau nicht die gesuchte Einheit und Ganzheit zu bringen vermag, und die daraus folgende Ahnung, dass eine wirkliche Begegnung nur in der Subjekt-Objekt-Beziehung, nicht aber in der Wiederbelebung der kindlichen Subjekt-Objekt-Fusion gefunden werden kann (CREMERIUS,1969,99) , führt zu verschiedenen Versuchen, sich aus der Verstrickung in dem Wunsch nach symbiotischer Einheit zu befreien. Die Figuren versuchen, sich von der Frau, von der sie die ideale Liebe erwarteten, zu lösen, indem sie vor ihr fliehen. Durch diese Lösungs- und Befreiungsversuche wollen sie zu ihrer Identität finden, die ihnen wiederum als Voraussetzung für eine befriedigende Beziehung zur Frau erscheint. Sie wollen die nicht vollzogene Lösung von der Mutter, die sich in der Beziehung zur Frau reproduziert, nachholen, indem sie Einsamkeit lernen. Die Ehe erscheint ihnen möglich, "sobald man aufhört, die Ehe anzusehen als ein Mittel wider die Einsamkeit" (Sch 232f). Alleinsein muss gelernt werden, "bevor man zu irgendeiner Gemeinschaft taugt" (Sch 37), und "man muss sich ... zurückziehen ins Alleinsein, wo man sein Ich mühsam sammelte und bereicherte" (JR 56), das heißt: Identität soll zunächst durch die Lösung von der Frau in sich selbst gefunden werden, unabhängig von der Frau, die nicht von vornherein ins Ich einbezogen werden darf: "Aber ich fühle, dass ich ... den natürlichen Weg verloren habe, und nun muss ich einen weiten Umweg machen, um richtig zur Frau zurückzukommen, einen Umweg durchs Alleinsein ... " (JR 124). Die Figuren haben das Gefühl, dass der Anspruch auf Ganzheit wie mit der Mutter abgelegt werden muss, bevor es zur Begegnung mit der Frau kommen kann, einer Begegnung, die zwei Individuen, die Trennung von Du und Ich, voraussetzt. Alleinsein muss gelernt, der Mann muss zur Person werden, das Kind zum Mann durch die Trennung von der Mutter, die in seiner Erinnerung als Idealbild lebt. Deshalb muss Don Juan das Amulett seiner Mutter weggeben, bevor er seine Don Juan-Existenz aufgeben kann. Die Person muss sich abgrenzen von anderen und nicht andere in seine eigene Identität, seine eigenen psychischen Bedürfnisse einbeziehen wollen.

Aber Flucht vor der Frau ist noch nicht identisch mit der Fähigkeit, allein zu sein. Sie bedeutet nicht innere Lösung von ihr. Darum scheitert der Fluchtversuch bei Stiller ebenso wie bei Walter Faber, Kürmann, Philip Hotz und Don Juan. In "Santa Cruz" stellt FRISCH zwar in Pelegrin eine gelungene Befreiung dar, aber als eine traumhafte Möglichkeit, die nur

existieren kann, weil ihr Gegenteil, die zwanghafte Bindung an die Frau, in der anderen Figur, dem Rittmeister, vorhanden ist.

Die eigentliche Lösung aus der Symbiose mit der Mutter stellt die Geburt dar (1). Da der Mann unbewusst die Stellung des Kindes sucht, zu dem die Mutter zwangsläufig gehört, kann eine wirkliche Lösung von der Mutter nur durch eine Art Wiedergeburt möglich werden, und zwar als selbst vollzogene, aktive Wiedergeburt, weil die von der Frau ausgehende Befreiung vergeblich erwartet wird (2): "Denn ich glaube, man muss sein Ich austragen, mühsam austragen, bis sein neunter Monat gekommen ist...ich meine: dann ist es lebensfähig" (JR 121). Erst die vom Ich selbst vollzogene Wiedergeburt soll als Befreiung zur eigentlichen Ichwerdung führen.

Das Erlebnis einer Wiedergeburt findet Stiller in seinem Selbstmordversuch (3), wobei die Vision, dass alles weg war, "bis auf eine runde Öffnung in der Ferne viel zu klein, als dass man je herauskommen könnte" (st 449), auf den Vorgang der Geburt aus der Perspektive des Kindes deutet. Er selbst entscheidet sich hier in einer "ungeheuren Freiheit", in der alles von ihm selbst abhängt, für das Leben. Er glaubt das Leben, "das nie eines gewesen war", von sich geworfen zu haben und so ein neues Leben beginnen zu können.

"Ich hatte die bestimmte Empfindung, jetzt erst geboren worden zu sein, und fühlte mich mit einer Unbedingtheit, die auch das Lächerliche nicht zu fürchten hat, bereit, niemand anders zu sein als der Mensch, als der ich eben geboren worden bin, und kein anderes Leben zu suchen, als dieses ..." (St 45lf)

1) GLAUBER bezeichnet die physikalische Geburt als Muster für die Auflösung der psychologischen Mutter-Kind-Symbiose: "Thus, processes of psychological growth come to be felt as experiences of birth, in effect, rebirth" (1956,417).

2) Vgl.St 447: "... Beide Hände vor dem Gesicht, bis Julika mein schluchzendes, hässliches, lächerliches Gesicht befreien wird. Ich möchte es, aber es geschieht nicht..." Wenige Zeilen später folgt der Vergleich Julikas mit einer Mutter.

3) LOCH sieht im Selbstmord den "schlechthinnigen Akt der Befreiung von einem omnipotenten Objekt" (1972,360).

Die Wiedergeburt findet an einer Stelle des Romans auf andere Art eine Darstellung, die das Verständnis dieser Phantasie noch weiter führt (1). Die Grottengeschichte ist zweifellos eine symbolische Darstellung der Wiedergeburt; denn Höhlen oder unterirdische Lokalitäten bedeuten in der Darstellung des Traumes, dem Stillers phantasierte Geschichten durchaus verwandt sind, den Frauenleib oder den Mutterleib (FREUD, 1900a,414). Die phantasierte Wiedergeburt - und dies wird an der Grottengeschichte deutlich - ist nicht ohne Ambivalenz, denn sie stellt einerseits die Lösung von der Mutter dar, andererseits aber ist, wie FREUD festgestellt hat, "die Wiedergeburtphantasie...wahrscheinlich regelmäßig eine Milderung ... für die Phantasie des inzestuösen Verkehrs mit der Mutter" (1918b,136). Aufgrund dieser Ambivalenz erscheint im "Stiller" die Wiedergeburt zugleich als Selbstmord. Der eine Teil des Ichs (die Männer, die zusammen in die Grotte steigen heißen beide Jim!) wird in der Höhle zurückgelassen: er darf in der Vereinigung mit der Mutter verharren, muss dafür aber die Strafe der Kastration - er bricht sich den Fuß (St 195) - und sogar die des Todes erleiden. Der andere Teil des Ichs dagegen löst sich aus der Vereinigung und wird als unbeschriebenes Blatt, als Mr. White, wiedergeboren.

Eine Deutung von Stillers Selbstmordversuch als Wiedergeburt und damit zugleich als Befreiung von der Frau erscheint mir auch durch die Träume gerechtfertigt, die als "bildliches und dem Gedächtnis begreiflicheres Echo" des Schreckens bezeichnet werden (St 450), des Schreckens der Geburt und der Trennung. Beide Träume "gingen um dasselbe" (St 451), nämlich um die Frau: der eine um die Mutter, der andere um Julika, die kurz zuvor ebenfalls als Mutter bezeichnet wurde (St 447). Stiller versucht Julika in der Gestalt der Katze "Little Grey" zu erwürgen, muss aber

-
- 1) Die Geschichten des Anatol Ludwig Stiller sind, wie FRISCH es ihn selbst eindeutig aussprechen lässt, symbolische Darstellungen seiner Erfahrungen: Stiller - in der Rolle des Gefangenen, Mr. White - antwortet auf die Frage, ob er selbst der Jim White der Grottengeschichte sei: "Nein ... das gerade nicht! Aber was ich selber erlebt habe, sehen Sie, das war genau das gleiche - genau" (St 202). Erfahrung lässt sich für FRISCH nur durch das Erdichtete, die erfundene Geschichte lesbar und mitteilbar machen (vgl. Tg 301f; BIENEK,1969,28f). Wir werden auf die Grottengeschichte noch mehrmals zurückkommen, da sie in verschiedenen Zusammenhängen gedeutet werden kann. Sie stellt ein typisches Beispiel für die sogenannte Überdeterminierung psychische Äußerungen dar.

erkennen, dass dies unmöglich ist: "Ich würde dich ganz zusammen, aber du bist zu elastisch - du lächelst bloß..." (St 169f). Julika lässt sich nicht beseitigen, nicht von Stiller lösen, zugleich aber erscheint der Wunsch, von Julika getrennt zu sein, als erfüllt: "Julika gar nie meine Frau gewesen, alles nur Einbildung von mir ..." (St 450f).

"Ein anderer Traum: in meinem Bett liegt Mutter, grässlich, obzwar lächelnd, eine Puppe aus Wachs, Haare wie Bürstenborsten, mein großes Entsetzen ..." (St 451). In diesem Traum zeigt sich der Wunsch nach Vereinigung mit der Mutter - sie liegt im eigenen Bett -, der aber zugleich abgewehrt und bestraft wird durch die Vorstellung, dass sie grässlich ist und großes Entsetzen hervorruft. Das Ich des Traumes, Stiller, ist mit der Mutter allein und jeder Kontakt nach außen ist "unterbrochen", so dass der Versuch, diesen Zustand aufzuheben, scheitert. Die einzige noch verbleibende Möglichkeit der Befreiung ist der "Schrei, um zu erwachen" (St 451). Die extrem ambivalente Situation, die sich in diesem Traum darstellt, nämlich der nicht zu beseitigende Wunsch nach Vereinigung mit der Mutter und zugleich der Wille, die Bindung, weil sie als grässlich erfahren wird, aufzuheben, schildert den Zustand des Ichs, das in der Fixierung an die Mutter ein Hindernis ahnt für die Entwicklung der eigenen Person, aber doch nicht fähig ist, sich von der Fixierung und dem Wunsch nach symbiotischer Vereinigung zu befreien. Die Lösung aus der Fixierung findet nur statt, wenn gleichzeitig der Inzestwunsch erfüllt wird, wenn das Ich - wie in "Santa Cruz" und in der Höhlengeschichte - gespalten wird, sodass der eine Teil die Vereinigung mit der Mutter, der andere Teil dagegen die ebenso gesuchte Autonomie leben kann. Diese Spaltung aber hat den Verlust der Identität zur Folge.

FRISCHs Identitäts-, und Ichproblematik ist aufs engste mit dem Geschlechterproblem verknüpft, weil "libidinöse und Ich- Entwicklung untrennbar miteinander verbunden sind" (LEVITA, 1971,108). So kann die Identitätsproblematik niemals gelöst werden ohne eine gleichzeitige Lösung der Sexualkonflikte. FRISCHs Figuren suchen ihre Autonomie und Identität durch das Lernen von Einsamkeit, durch die Lösung von der Frau zu erlangen. Sie wollen auf dem "Umweg durchs Alleinsein" (JR 124), auf dem sie ihre Identität suchen, zur Frau zurück kommen und zu einer Begegnung mit ihr fähig werden. Aber diese Versuche scheitern und müssen scheitern, weil die Wechselbeziehung zwischen Identität und Frau nicht erkannt wird.

Identität ist ebensowenig wie Freiheit eine "einsame Sache" (St 234), sondern sie ist immer an eine "soziale Realität" gebunden (ERIKSON,1970,17) (1). Solange FRISCHs Figuren an dem Wunsch nach sprachloser Kommunikation festhalten, kann keine Identität gefunden werden, weil die soziale Realität, repräsentiert durch die Frau, verleugnet und Sprache als Mittel der Kommunikation, als Verbindung mit der sozialen Realität, nicht eingesetzt wird.

Danksagung

Mein Dank gilt besonders Herrn Professor Dr. J. Schröder, der mich anregte, meine Magisterarbeit zu dieser Dissertation auszuarbeiten, Herrn Dr. W.P. Wucherpfennig, der stets zu Auseinandersetzung und Diskussion bereit war, meinem Mann, der mich vor allem immer wieder moralisch unterstützt und zu Ausdauer ermutigt hat, und meinen Eltern, die mir das Studium ermöglicht haben.

Acknowledgement for the current Edition (2017)

Special thanks to Zazie-Charlotte Pfeiffer and Prof. em. Dr. Drs. h.c. Roland Mertelsmann for re-editing the manuscript and making this wonderful work accessible for people all around the world.

1) Vgl.LEVITA,1971,15: "Da Identität ... etwas ist, was ich anderen und andere mir gegenüber präsentieren, kann dieser Terminus nur solange eine Bedeutung haben, wie ich unter anderen Menschen lebe."