

ภาพตัวละครสตรีในนวนิยายของมัทซ์ ฟริช เรื่อง
ชทิลเลอร์, มาย นาเมอ ไซ กันเทนไบน์ และโมนเทาค์



นางสาว นาทาญา สິงทอง

ศูนย์วิทยทรัพยากร

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต

สาขาวิชาภาษาเยอรมัน ภาควิชาภาษาตะวันตก

คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปีการศึกษา 2552

ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

FRAUENBILDER IN MAX FRISCHS ROMANEN:
STILLER, MEIN NAME SEI GANTENBEIN UND MONTAUK



Miss Nataya Sa-ingthong

Diese Arbeit ist Bestandteil der Anforderungen

Zur Erlangung des Magistergrades

Abteilung für Westliche Sprachen

Philosophische Fakultät

Chulalongkorn Universität

Studienjahr 2009

Titel der Arbeit FRAUENBILDER IN MAX FRISCHS ROMANEN:
 STILLER, MEIN NAME SEI GANTENBEIN UND MONTAUK
Von Nataya Sa-ingthong
Fachrichtung Germanistik/Deutsch
Hauptgutachterin Professor Thanomnuan O'charoen

Angenommen von der philosophischen Fakultät, Chulalongkorn Universität
als Teilerfüllung der Prüfungsbedingungen für den Magistergrad

P. Anulle
..... Dekan der philosophischen Fakultät
(Assistant Professor Prapod Assavavirulhakarn, Ph. D.)

Prüfungskommission

Wanna Saengaramuang
..... Vorsitzende
(Associate Professor Dr. Wanna Saengaramuang)

Thanomnuan O'charoen
..... Hauptgutachterin
(Professor Thanomnuan O'charoen)

Ampha O'trakul
..... Mitglied
(Professor Dr. Ampha O'trakul)

Aratee Kaewsumrit
..... Mitglied
(Dr. Aratee Kaewsumrit)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

5080160222 : FACHGEBIET GERMANISTIK

STICHWORT: FRAUENBILDER/ FRAUENFIGUREN/ MAX FRISCH

Nataya Sa-ingthong: FRAUENBILDER IN MAX FRISCHS ROMANEN:
STILLER, MEIN NAME SEI GANTENBEIN UND MONTAUK.
 HAUPTGUTACHTERIN: Professor Thanomnuan O'charoen, 182 Seiten.

In der vorliegenden Arbeit werden die Frauenbilder in Max Frischs Romanen untersucht, nämlich *Stiller*, *Mein Name sei Gantenbein*, und *Montauk*. Analysiert wird, welche Frauenbilder Max Frisch in seinen Romanen zeigt, wie die weiblichen Gestalten beschrieben werden, welche Funktionen und Rollen sie in den Romanen haben, und inwiefern die dargestellten Frauenbilder sowie die Beziehungssituationen in den Romanen auf Frischs persönliche Liebesbeziehungen anspielen.

Aus der Untersuchung geht hervor, dass sich Frischs Frauenfiguren trotz der Vielfalt ihrer Charaktereigenschaften in zwei Grundtypen einordnen lassen, nämlich in den ‚selbstständigen‘ Frauentyp, der durch Rätselhaftigkeit, Untreue, Entschlossenheit, Intelligenz, die Selbstsicherheit gekennzeichnet wird, und den ‚unselbstständigen‘ Frauentyp, der Schutz- und Hilfsbedürftigkeit, Passivität, Kindlichkeit bzw. Naivität, sowie Schwierigkeiten mit der Sexualität gemeinsam hat. Die in den Romanen vorkommenden Frauenbilder werden aus männlicher Perspektive dargestellt und liegen in den männlichen Ängsten, Bedürfnissen sowie Wunschvorstellungen begründet. Alle Frauengestalten erscheinen ausschließlich in der Männerphantasie und erweisen sich als Projektion der männlichen Protagonisten selbst. Zudem spielen sie eine zentrale Rolle bei der Identitätssuche, Ich-Findung sowie Selbstreflexion der Helden. Obendrein hat die Analyse ergeben, dass Frischs Geliebte und Ehefrauen keineswegs Vorbild für seine Frauenfiguren sind und somit keinen Einfluss auf die in den Romanen dargestellten Frauenbilder ausüben. Max Frisch literarisiert nur die Stimmungen und Konstellationen, die zwischen ihm und seinen Lebensgefährtinnen aufkommen.

Abteilung Westliche Sprachen

Fachgebiet Germanistik

Studienjahr 2009

Unterschrift des/ der Student/In... Nataya Sa-ingthong

Unterschrift der Hauptgutachterin... Thanomnuan O'charoen

Danksagung

Dass ich die vorliegenden Magisterarbeit erfolgreich abschließen konnte, habe ich mehreren Personen zu verdanken. Mein ganz besonderer Dank geht an meiner Hauptgutachterin Prof. Thanomnuan O'charoen, die mich unermüdlich bei meiner Arbeit mit unzähligen Anregungen, förderlichen Ratschlägen und ermutigender Kritik unterstützt hat. Ebenfalls möchte ich mich bei Assist. Prof. Wilita Sri-uranpong ganz herzlich bedanken, von der ich bereits während meines Studiums vielfache Ermunterungen und Hilfeleistungen erhielt. Zudem bin ich dem DAAD-Lektor Herrn Claudio Kasperl, Frau Panwaree Rattanalertthada, Frau Alisa Chomjinda, Herrn Chanin Jochim und Herrn Atthaphon Techaphan dankbar dafür, dass sie mir viel wichtiges Materialien bzw. Sekundärliteratur für meine Arbeit aus Deutschland besorgt haben, ohne deren Hilfe diese Arbeit nicht fertig gestellt worden wäre. Bedanken möchte ich mich auch bei Frau Katina Klänhardt für ihre wertvollen Ratschläge, ihre anregende Kritik und ihre große Hilfe beim Korrigieren dieser Arbeit. Dem Förderungsstipendium der graduierten Schule der Chulalongkorn Universität, anlässlich des 72. Jubiläums von König Bhumiphon (HM. King Rama IX 72th Anniversary) danke ich auch für die finanzielle Unterstützung. Dieses zweijährige Graduiertenstipendium ermöglichte mir, mich ganz auf den Abschluss dieser Arbeit zu konzentrieren. Mein spezieller Dank gilt noch meinen Dozentinnen an der Deutschen Abteilung der Chulalongkorn Universität, deren fortdauernde Unterstützung und Anregung ich viel zu verdanken habe. Auch bei meinen Freunden und Freundinnen bedanke ich mich für ihre Ermutigung. Schließlich danke ich meiner sehr netten Familie, insbesondere meiner liebenswerten Mutter, von ganzem Herzen dafür, dass sie mich immer ermuntert und mir unermüdlich beigestanden haben. Durch ihre liebevolle Hilfe und ihr volles Verständnis habe ich diese Arbeit endlich fertig stellen können.

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Zusammenfassung (Thai).....	iv
Zusammenfassung (Deutsch)	v
Danksagung.....	vi
Inhaltsverzeichnis.....	vii
Kapitel	
1. Einleitung.....	1
1.1 Problemlage.....	1
1.2 Ziel der Untersuchung.....	2
1.3 Hypothesen der Arbeit.....	2
1.4 Einschränkung der Arbeit.....	4
1.5 Die wissenschaftliche Diskussion zum Thema.....	5
1.6 Die Untersuchungsmethode.....	10
2. Theoretische Ansätze.....	12
2.1 Die feministische Literaturwissenschaft.....	12
2.2 Die biographische Textdeutung.....	21
3. Konzeption der Frauenfiguren in Max Frischs Romanen.....	23
3.1 Die Schilderung der Frauenfiguren aus der männlichen Perspektive	23
3.2 Frischs männliche Protagonisten: Probleme im Umgang mit den Frauenfiguren.....	26
3.2.1 Minderwertigkeitskomplex.....	26
3.2.2 Zweifel an Männlichkeit.....	31
3.2.3 Angst vor Weiblichkeit und Sexualität.....	34
3.2.4 Wunsch nach Überlegenheit.....	39
3.3 Begriffserklärung.....	43
3.3.1 ‚Selbstständige‘ Frauenfiguren.....	45
3.3.1.1 Rätselhaftigkeit.....	45
3.3.1.2 Untreue.....	50

3.3.1.3	Intelligenz.....	55
3.3.1.4	Entschlossenheit.....	58
3.3.1.5	Selbstsicherheit.....	61
3.3.2	„Unselbstständige“ Frauenfiguren.....	69
3.3.2.1	Schutz- und Hilfsbedürftigkeit.....	69
3.3.2.2	Passivität.....	74
3.3.2.3	Jugendlichkeit/ Kindlichkeit/ Naivität.....	78
3.3.2.4	Probleme mit der Sexualität.....	80
3.4	Das Bild der „selbstständigen“ und „unselbstständigen“ Frauenfiguren als Projektion des Protagonisten.....	85
4.	Funktion der Frauenfiguren in Max Frischs Romanen.....	92
4.1	Analyse der Frauenfiguren im Roman <i>Stiller</i>	92
4.1.1	Analyse der Frauenfigur Julika.....	92
4.1.2	Analyse der Frauenfigur Sibylle.....	102
4.2	Analyse der Frauenfiguren im Roman <i>Mein Name sei Gantenbein</i>	104
4.2.1	Analyse der Frauenfigur Lila.....	104
4.2.2	Analyse der Frauenfigur Camilla.....	112
4.3	Analyse der Frauenfiguren im Roman <i>Montauk</i>	117
4.3.1	Analyse der Frauenfigur Lynn.....	117
5.	Anspielungen auf die persönliche Liebesbeziehung des Autors.....	129
5.1	<i>Montauk</i> als autobiographisches Werk.....	129
5.2	Frischs Weiblichkeitsentwurf und Bildnisproblematik.....	133
5.3	Frischs Erfahrungen mit Frauen und die Parallelen in seinen Romanen.....	150
6.	Schlussfolgerung.....	166
	Literaturverzeichnis.....	176

Kapitel I

Einleitung

1.1 Problemlage

Max Frisch hat sich in seinen literarischen Werken intensiv mit der zwischenmenschlichen Beziehung, insbesondere mit der Mann-Frau-Beziehung beschäftigt. Im Vordergrund seiner Romane sowie Dramen steht die Geschlechterproblematik, also die Suche nach den Möglichkeiten für das harmonische, glückliche Verhältnis zwischen Mann und Frau. Vor allem werden mehrere misslungene Liebesbeziehungen und der Liebeskummer seiner Figuren beschrieben. Hiermit erweist sich das Missverständnis der Partner untereinander als ein ständiges Motiv seiner Werke.

Zudem erscheinen die Bildnis-, Identitäts- sowie Rollenproblematiken als wiederkehrende Leit motive in seinen Werken, mit denen sich die Literaturforschung und -kritik stets intensiv auseinander gesetzt hat. In Max Frischs Romanen sind diese Problemkreise von den männlichen Protagonisten dargestellt. Alle hier untersuchten Romane berichten aus den Perspektiven der männlichen Protagonisten und behandeln vor allem den Blick des Mannes auf die Frau. Da Max Frisch seine Helden die Frauengestalten schildern lässt, erscheinen die Frauengestalten in zahlreichen Untersuchungen nicht nur als nebensächlich oder sogar bedeutungslos, sondern sie werden auch ausschließlich aus der Perspektive der Männerfiguren und deren existentiellen Probleme als Mann betrachtet.

Immerhin spielen die Frauenfiguren in Frischs Werken eine zentrale Rolle bei der Identitätssuche und -findung der Männerfiguren. Ohne diese weiblichen Gestalten kommen die männlichen Protagonisten keineswegs zur Selbstreflexion und Selbstbetrachtung. Indessen sind die Frauenfiguren in Frischs Werken bislang relativ wenig untersucht worden. Trotz der engen Verbindung zwischen der in der Literaturforschung viel bekannten Identitätsproblematik und der Geschlechterproblematik, hat die Thematik der Frauenbilder nur wenig Beachtung gefunden.

So beabsichtige ich in der vorliegenden Arbeit, die Frauenbilder in den drei Romanen von Max Frisch, nämlich *Stiller*, *Mein Name sei Gantenbein* und *Montauk*, zu analysieren. In diesen Romanen thematisiert Max Frisch die Beschreibung und die Einschätzung der Frauenfiguren durch die Männerfiguren. Demnach wird gründlich analysiert, welche Frauenbilder Max Frisch in seinen Romanen zeigt, inwiefern die weiblichen Gestalten von dem männlichen Blickwinkel dargestellt werden, und welche Funktion bzw. Rolle die Frauenfiguren für die männlichen Protagonisten haben. Darüber hinaus wird untersucht, wie der männliche Autor Max Frisch die Frauen betrachtet, und inwiefern die in den Romanen vorkommenden Weiblichkeitskonzeptionen bzw. Beziehungssituationen in Frischs eigenem Erleben seiner Lebensgefährtinnen begründet liegen.

1.2 Ziel der Untersuchung

In dieser Arbeit konzentriert sich die Analyse ausschließlich auf die Schilderung der weiblichen Gestalten in Max Frischs Romanen: *Stiller*, *Mein Name sei Gantenbein* und *Montauk*. So ist es das Ziel meiner Arbeit, die Frauenbilder, die Frauenfiguren bzw. deren Funktionen und Rollen in den untersuchten Romanen im Zusammenhang mit der Geschlechter-, Identitäts- und Bildnisproblematik tiefgehend zu untersuchen. Zudem soll erläutert werden, wie und inwiefern das eigene Leben des Autors auf die Weiblichkeitsentwürfe sowie die Beziehungssituationen in diesen Romanen einen Einfluss ausgeübt hat.

1.3 Hypothesen der Arbeit

In den untersuchten Romanen hat sich Max Frisch intensiv mit der Weiblichkeit beschäftigt. Er gestaltet und beschreibt zwar verschiedene Frauenfiguren mit mehreren unterschiedlichen Charaktereigenschaften, hauptsächlich lassen sich diese weiblichen Gestalten aber in zwei Typen klassifizieren, nämlich:

1. den ‚selbstständigen‘ Frauenfiguren, die vor allem die Rätselhaftigkeit, die Untreue, die Entschlossenheit, die Intelligenz, sowie die Selbstsicherheit gemeinsam haben,

2. den ‚*unselbstständigen*‘ Frauenfiguren, die durch die Schutz- und Hilfsbedürftigkeit, die Passivität, die Kindlichkeit bzw. Naivität, sowie die Schwierigkeiten mit der Sexualität gekennzeichnet werden.

Weil diese Frauenfiguren, wie bereits erwähnt, ausschließlich aus der männlichen Perspektive dargestellt werden, ist es ohne Zweifel, dass die Psyche bzw. die Charakterzüge der Männerfiguren eine starke Wirkung auf die Beschreibung der jeweiligen Partnerinnen haben. So lassen sich diesbezüglich die folgenden Hypothesen aufstellen:

1. Indem die männlichen Protagonisten das weibliche Wesen beschreiben, lässt sich ihr eigenes Wesen in gewisser Weise enthüllen. Dementsprechend erscheinen die Frauenfiguren als Projektionen der Männerfiguren.

2. Die dargestellten Frauenbilder bzw. deren Charaktereigenschaften gehen vorwiegend von den eigenen Ängsten, Bedürfnissen sowie Wunschvorstellungen der männlichen Protagonisten aus. Ob jene Frauenbilder der Wirklichkeit entsprechen, erweist sich als fragwürdig.

Zudem erscheinen die Frauenfiguren in Max Frischs Romanen als besonders bedeutsam für die männliche Identitätssuche, Ich-Findung sowie Selbstbetrachtung. So ist in dieser Arbeit zu untersuchen, dass:

1. sich die männliche Identitätsproblematik unmittelbar auf die Weiblichkeitskonzeption und die Schilderung der Frauengestalten in den Romanen bezieht.

2. die weiblichen Gestalten als Spiegel fungieren, der die männlichen Protagonisten reflektiert, und dadurch diesen Männern die Selbstreflexion bzw. Selbstbetrachtung ermöglicht wird.

3. Frischs Helden die Frauenfiguren bzw. Frauenbilder benötigen, um die eigene Identität zu suchen und somit zu finden.

Obendrein wird herausgearbeitet, dass Frischs Werke auf sein eigenes Erlebnis mit den Frauen anspielen. Die in den Romanen beschriebenen Weiblichkeitsentwürfe sowie die

Beziehungssituationen werden in gewisser Weise von seiner eigenen Liebeserfahrung beeinflusst.

Zusammenfassend ist hier festzustellen, dass die Darstellung der Frauenbilder in Max Frischs Romanen eng mit dem Wesen der männlichen Protagonisten sowie mit dem Privatleben des Autors zusammenhängen. Die Frauenbilder erweisen sich als das Resultat der Männerphantasie und gleichzeitig als die Projektion der Männer selbst.

1.4 Einschränkung der Arbeit

Diese Arbeit beschäftigt sich ausschließlich mit den Frauenbildern in drei Romanen von Max Frisch, nämlich *Stiller*, *Mein Name sei Gantenbein* und *Montauk*. So liegt mein Augenmerk vorwiegend auf den weiblichen Gestalten, und ihren Charaktereigenschaften, Funktionen bzw. Rollen im Zusammenhang mit den männlichen Protagonisten, sowie mit dem Autor. Ansonsten setze ich mich in dieser Arbeit nur mit den Hauptprotagonistinnen jeder Romanen auseinander, da diese sowie ihre Charakterzüge in den Romanen klar beschrieben werden und somit die gründliche Untersuchung begünstigen.

Außerdem ist zu beachten, dass die von mir herausgearbeiteten Frauentypen bzw. Charakterzüge nicht für die allgemeinen Frauenfiguren in der deutschen Literatur, sondern ausschließlich für Frischs Frauenfiguren in den untersuchten Romanen gelten. So wird die Frage, ob die in dieser Arbeit ausgelegten Frauenbilder mit anderen literarischen Frauenbildern übereinstimmen oder hingegen von denen unterschiedlich sind, nicht behandelt, weil sie den Rahmen meiner Untersuchung sprengt.

Fernerhin hat es sich für meine Untersuchung der Frauenbilder als nicht sehr bedeutsam erwiesen, die Psychologie der Frauenfiguren herauszuarbeiten, da die vollkommenen Eigenschaften als Person, die psychischen Züge, sowie die innerlichen Bedürfnisse der weiblichen Gestalten in Frischs Romanen nur beiläufig beschrieben sind und nur durch die Männerfiguren dargestellt werden. Vielmehr geht es in Frischs Werken vor allem um die inneren Zustände der männlichen Protagonisten. So erfolgt meine Analyse der Frauenbilder hauptsächlich unter dem Aspekt der männlichen Psyche.

Darüber hinaus richtet sich meine Aufmerksamkeit bei der Untersuchung der Anspielungen in Frischs literarischen Werken auf seine persönlichen Liebeserfahrungen, die nachweisbar sind. Nur die Beziehungssituationen in seinem Leben, die denen in den untersuchten Romanen entsprechen, und die relevant für die Analyse der Frauenbilder sind, werden hier ausgeführt.

Da die vorliegende Untersuchung notwendigerweise beschränkt werden muss, liegt es mir fern, Frischs Sprachgebrauch, den ästhetischen Aspekt der Romane sowie Frischs literarische Schöpfungskraft zu behandeln.

1.5 Die wissenschaftliche Diskussion zum Thema

In der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur gilt Max Frisch als einer der bekanntesten Autoren. Bislang erschienen viele Untersuchungen, die sich mit seiner Person und mit seinem Werk auseinandersetzen. Vor allem richten zahlreiche Literaturforscher bzw. –kritiker ihre Aufmerksamkeit auf die Themen der Bildnis-, Identitäts- sowie Rollenproblematik, die nur Frischs männliche Protagonisten betreffen. Hingegen sind die Frauenbilder in seinen Werken bis jetzt relativ wenig untersucht worden.

Die bisher erschienenen längeren Arbeiten, die sich mit Frischs Frauenbildern beschäftigen, sind Doris Fulda Merrifields Dissertation *Das Bild der Frau bei Max Frisch* (1971), Ursula Haupts *Weiblichkeit in den Romanen Max Frischs* (1996), und Liette Bohlers *Der Mythos der Weiblichkeit im Werke Max Frischs* (1998). Jedoch wird die Thematik der Frauenbilder in jeder Arbeit nicht vollständig, sondern nur unter einem besonderen Teilaspekt behandelt. Das Thema wird in jeder Untersuchung von verschiedenen Gesichtspunkten aus betrachtet und wird deshalb unterschiedlich herausgearbeitet.

Doris Fulda Merrifield geht in ihrer Dissertation vielen bekannten Dramen und Romanen Frischs von 1944 bis 1964 nach, allerdings wird hier der wissenschaftlich-analytisch methodische Ansatz völlig übersehen. Die ersten beiden Abschnitte der Arbeit behandeln die einzelnen Frauenfiguren, im dritten Abschnitt werden dann ihre kennzeichnenden Charakterzüge und Erlebnismuster herausgearbeitet, nämlich die sexuelle Liebe, die

Mutterschaft, die weiblichen Waffen, die Überforderung des Mannes, die Souveränität der Frau, usw. Nach Merrifield erscheinen Frischs Frauengestalten als souverän und ihrem jeweiligen Partner überlegen. So hat ihre Analyse im Folgenden ergeben:

„Die fundamentale Verschiedenheit der Frau vom Mann beruht darauf, dass sie nicht um seine Liebe zu bangen scheint wie er um ihre. Ihren Mangel an Eifersucht, die >>unerträgliche Großmut<<, die er bei ihr voraussetzt,“ (Merrifield, 1971: 139)

„Mit fortschreitender Emanzipation der Frau findet sich der Mann unversehens von einem Thron gestoßen, den er bisher ohne erworbenes Anrecht, nur kraft seines männlichen Geschlechts, besessen hat, und er beginnt, an seiner eigenen Männlichkeit zu zweifeln. Im täglichen Lebenskampf, sogar im beruflichen Arbeitsbereich, sofern keine außergewöhnliche und schöpferische Intelligenz verlangt wird, erweist sich die Frau oft als ihm überlegen. Sie hält im allgemeinen größere seelische und körperliche Belastungsproben aus als er. [...] Zu alledem lebt sie konkreter und zeigt sich begabter zur Liebe und zur Freude“ (ebd., 141f.).

Als bemerkenswert werden in Merrifields Arbeit nur die positiven Aspekte der Frauenbilder betont, während die negativen Seiten keine Beachtung finden. Außerdem wurden bei Merrifield, wie Chieh Chien schon behauptet hat, *„in manchmal etwas vereinfachter Form einige typisch weibliche Verhaltens- und Erlebnismuster sowie typische Charakteristika der Frauengestalten Frischs“* (Chien, 1997: 13) zusammengefasst. Auch Mona Knapp hat bemerkt, dass Merrifields Arbeit *„als Aufzählung der Phänotypen und Individualcharakteristika gute Grundsatzarbeit leistet, darüber hinaus aber die tatsächliche Funktion der erforschten Gestalten stellenweise grob verkennnt“* (Knapp, 1977: 74). In diesem Punkt stimme ich mit Chien und Knapp überein. Meiner Meinung nach werden Frischs Frauenbilder in Merrifields Dissertation nur oberflächlich behandelt. Nicht eine gründliche Interpretation, sondern eine vordergründige Erklärung wird hier gegeben.

Später, im Jahr 1996, erscheint Ursula Haupt *Weiblichkeit in den Romanen Max Frischs*, wobei sie die Frauengestalten der Romane *Die Schwierigen*, *Stiller*, *Homo Faber*, *Mein Name sei Gantenbein* und *Montauk* untersucht. Haupt ordnet Frischs weibliche Frauenfiguren zwei Grundtypen zu, nämlich den ‚komplizierten Frauen‘ und den ‚mädchenhaften Frauen‘. Daneben geht sie den mythologischen, religiösen und

kulturgeschichtlichen Vorbildern dieser Typisierungen nach, wobei sie beabsichtigt, die in den Romanen geschilderten Frauenbilder in den kulturgeschichtlichen Kontext einzuordnen. Haupt will zeigen, dass diese Frauenbilder nicht nur den Autor und seine männlichen Protagonisten betreffen, sondern im Allgemeinen bestimmten Vorstellungen zugrunde liegen: „*Ich will damit beweisen, dass diese Vorstellungen von Weiblichkeit keineswegs nur für Max Frisch spezifisch sind, sondern unsere gesamte Kultur prägen*“ (Haupt, 1996: 116). So werden hier die Ursprünge jedes Frauenbildes erläutert. Allerdings intendiert Haupt nicht nachzuweisen, dass Frisch solche kulturgeschichtlichen Frauenmotive nachgestaltet hat. Ihre Arbeit erweist sich als Beitrag zur Studie der kulturellen Erzeugung und Überlieferung der Frauenbilder.

Ähnlich wie bei Merrifield sind bei Haupt die Charakterzüge der weiblichen Gestalten der Untersuchungsgegenstand. Frischs Frauenfiguren werden hauptsächlich im Rahmen ihrer typischen Charakteristika analysiert. Indessen erscheint mir die Klassifizierung der Frauengestalten in ‚komplizierte‘ und ‚mädchenhafte‘ Frauen relativ unklar. Die beiden Begriffe lassen sich hinsichtlich ihrer Bedeutungen nicht vollkommen voneinander unterscheiden. So werden die beiden Frauentypen nicht kategorisch voneinander getrennt. Meiner Meinung nach sollten die Gruppierungen der Figuren genau und unmissverständlich sein.

1998 erscheint Liette Bohlers *Der Mythos der Weiblichkeit im Werke Max Frischs*, wobei die Darstellung der Weiblichkeit in Frischs Werk im Zusammenhang mit der männlichen Identitäts- und Rollenproblematik untersucht wird. Ihre Arbeit erweist sich als eine einzige längere Studie, die die Weiblichkeitskonzeption mit solchen Thematiken verbindet. Ihrer Analyse liegt der Ansatz der feministischen Literaturwissenschaft zugrunde. Die Untersuchung ist hauptsächlich auf die Funktion und die Rolle jeder weiblichen Gestalt gerichtet. Bohler erläutert klar, dass Frischs Frauenfiguren eine zentrale Rolle in der Identitätssuche und –findung der männlichen Protagonisten spielen.

Bei Bohler werden Frischs Frauenfiguren allerdings unter einem besonderen Aspekt betrachtet. Vor allem werden sie im Rahmen der männlichen Selbstsuche und Selbstfindung analysiert, die als Voraussetzungen für ihre Existenz in den Romanen

erscheinen. So werden die gemeinsamen Charaktereigenschaften, sowie das Wesen dieser Frauengestalten vernachlässigt.

Außer diesen drei großen Studien sind einige kurze Aufsätze erschienen, die sich mit der Thematik „Frischs Frauenbilder“ auseinandersetzen. In dem 1977 von Zoran Konstantinović veröffentlichten Aufsatz *Die Schuld an der Frau. Ein Beitrag zur Thematologie der Werke Max Frischs*¹ wird Jean-Paul Webers Theorie des Monothematismus² auf Max Frisch angewendet. Konstantinović hat im Folgenden herausgearbeitet:

„Identitätsanspruch und Identitätsverlust, das Suchen nach der wahren Identität ist bei Frisch nur etwas Vordergründiges. Das ihn zutiefst beherrschende Thema jedoch – man kann es wohl behaupten – ist das Thema der Schuld an der Frau“ (Konstantinović, 1977: 146).

Indessen wird diese Schuld gegenüber der Frau weder wissenschaftlich noch ausführlich analysiert. Der Aufsatz bietet keine gründlichen Interpretationen, sondern nur allgemeine Fakten.

Speziell zu Frischs Frauenbildern sind auch Mona Knapps Artikel erschienen *‘Die Frau ist ein Mensch, bevor man sie liebt, manchmal auch nachher...’ Kritische Anmerkungen zur Gestaltung der Frau in Frischtexen* (1979) und *‘Eine Frau, aber mehr als das, eine Persönlichkeit, aber mehr als das: eine Frau’ The structural function of the female characters in the novels of Max Frisch* (1982)³. Knapps Studien haben sehr große

¹ Konstantinović, Zoran. *Die Schuld an der Frau. Ein Beitrag zur Thematologie der Werke von Max Frisch.* In *Frisch: Kritik, Thesen, Analysen; [Beiträge zum 65. Geburtstag]*. Hrsg. Manfred Jurgensen. - Bern [u.a.]: Francke, [1977]. S. 145-155.

² Jean-Paul Weber hat in seinen „*Domaines Thématiques*“ und in weiteren Publikationen gezeigt, dass jeder Dichter eigentlich nur ein einziges Thema immer von neuem gestaltet. Dieses Thema sei im Unterbewusstsein des Dichters vorhanden und bekleide in den verschiedenen Werken flexible, symbolische Werte. Dagegen weist „*bithématisme*“ auf eine Störung des inneren Gleichgewichtes hin (vgl. Konstantinović, 1977: 145).

³ Knapp, Mona. *‘Die Frau ist ein Mensch, bevor man sie liebt, manchmal auch nachher...’ Kritische Anmerkungen zur Gestaltung der Frau in Frischtexen.* In *Max Frisch. Aspekte des Bühnenwerks.* Hrsg. Gerhard P. Knapp - Bern: Lang, [1979]. S. 73-105, und *‘Eine Frau, aber mehr als das, eine Persönlichkeit, aber mehr als das: eine Frau’ The structural function of the female characters in the novels of Max Frisch.* In *Beyond the eternal feminine: critical essays on women and German literature.* Hrsg. Susan L. Cocalis und Kay Goodman – Stuttgart: Hans-Dieter Heinz, [1982]. S. 261-289.

wissenschaftliche Beachtung gefunden. Diese gelten in jener Zeit als die ersten und einzigen Untersuchungen, die sich kritisch und literaturwissenschaftlich mit den Rollen sowie Funktionen der Frauengestalten in Frischs Werken beschäftigen. Knapp erklärt das Ziel ihrer Untersuchung so:

„Sie will einmal, [...], die paradoxe Gestaltung der Frau im Werk Max Frischs umreißen. Eine klare Betrachtung der Grundelemente dieses Paradoxons führt notwendig dann zur Frage der strukturellen Funktion dieser Figuren. Diese Funktion (in einem im ganzen eindeutig männer-zentrierten Oeuvre) erweist sich als in hohem Grad zweckgebunden und stellenweise als bewusst manipuliert...“ (Knapp, 1979: 76).

Liette Bohler erscheint Knapps Arbeit als „den wohl ergiebigsten und aufschlussreichsten Ansatz zur Auffassung der Frau in Frischs Werken“ (Bohler, 1998: 9). Mit Bohler stimmt Chien überein: „In Mona Knapps Aufsatz sind einige Punkte über Frischs in den Dramen und Romanen dargestelltes Frauenbild sehr interessant und aufschlussreich“ (Chien, 1997: 13). Jedoch handelt es sich bei Knapp um zwei kurze Aufsätze und infolgedessen beabsichtigte sie nicht, eine detaillierte, eingehende Untersuchung aller Frauenfiguren in Frischs Werken durchzuführen. Aufgrund des Rahmen der Artikels bietet sich keine ausführliche Analyse der Frauenbilder.

Weiter wird Marian E. Musgraves Aufsatz *Frisch's 'Continuum' of Women, Domestic and Foreign*⁴ im Jahr 1982 veröffentlicht. Ihre Untersuchung hat ergeben, dass Frisch die Frauen verachtet. Im Mittelpunkt steht das Leiden der Frauengestalten, deren dargestellte Bilder vorwiegend als negativ erscheinen. Später konzentriert sich Karin Struck in ihrem Aufsatz *Der Schriftsteller und die Frauen*⁵ (1987) auf Max Frischs männlichen Laster sowie seine Schuld an der Frau. Jedoch ist in ihrer Arbeit keine literaturwissenschaftliche Analyse Frischs Werkes bzw. seiner Frauenfiguren zu finden. Bohler versteht Strucks Aufsatz als „eine Aneinanderreihung von Aphorismen und Gedanken, die ihr zum Thema

⁴ E. Musgrave, Marian. Frisch's 'Continuum' of Women, Domestic and Foreign. In *Perspectives on Max Frisch*. Hrsg. Gerhard F. Probst und Jay F. Bodine - Lexington: The University Press of Kentucky, [1982].

⁵ Struck, Karin. *Der Schriftsteller und die Frauen*. In *Max Frisch*. Hrsg. Walter Schmitz. - 1. Aufl. - Frankfurt am Main: Suhrkamp, [1987]. S. 11-16.

'Frisch und die Frauen' einfallen und die sie mit Frisch-Zitaten vermischt“ (Bohler, 1998: 8).

Zum Schluss wird deutlich, dass, angesichts einer beträchtlichen Fülle der Studien über Frischs Werk, die Thematik der Frauenbilder ziemlich wenig und nur unter einem besonderen Aspekt, in einem besonderen, eingeschränkten Rahmen untersucht worden ist. Max Frisch hat zahlreiche Frauenfiguren mit verschiedenen Charakteren und mit besonderen Rollen gestaltet. Infolgedessen kann man keineswegs eine Arbeit schaffen, die alle dargestellten Frauenbilder in seinen Werken ausführlich und tiefgehend behandelt. So habe ich in der vorliegenden Arbeit nur drei seiner Romane ausgewählt, *Stiller*, *Mein Name sei Gantenbein* und *Montauk*. Dadurch kann ich eine eingehende, wissenschaftliche Analyse der Frauenbilder in diesen Romanen unter unterschiedlichen Gesichtspunkten bieten, ohne auf manche interessante Aspekte verzichten zu müssen. In dieser Arbeit werden nicht nur die Konzeptionen der Frauenfiguren, sondern auch ihre Funktionen und Rollen in Bezug auf Geschlechter-, Identitäts- und Rollenproblematik analysiert, wobei Frischs eigener Weiblichkeitsentwurf auf keinen Fall vernachlässigt werden soll. Hier wird die Analyse der Frauenbilder sowohl unter dem Aspekt der feministischen Literaturwissenschaft, als auch unter dem Aspekt der biographischen Literaturinterpretation durchgeführt. Diese Aspekte lassen sich sowohl einzeln als auch im Zusammenhang miteinander betrachten. Somit sollte die vorliegende Arbeit ein fortschrittlicher, entscheidender Beitrag zur Studie der literarischen Frauenbilder in Thailand sein.

1.6 Die Untersuchungsmethode

Im Mittelpunkt der vorliegenden Studie stehen die Frauenbilder, die von den männlichen Protagonisten beschrieben werden und auch in den vom männlichen Autor verfassten Romanen erscheinen. So beruht meine Untersuchung in erster Linie auf dem Ansatz der feministischen Literaturwissenschaft, wobei die Frauenbilder in Beziehung auf die männlich patriarchalischen Machtmechanismen interpretiert werden. Unter dem Aspekt der feministischen Literaturwissenschaft will ich die Frauengestalten und die Weiblichkeitskonzeptionen – d.h. die männlichen Vorstellungen und Entwürfe von

Frauen, die sich im literarischen Werk manifestieren – herausarbeiten. Folgende Fragen werden zu beantworten sein: Welche Frauenbilder erscheinen in Frischs Romanen? Welche Rolle spielen sie für die männlichen Helden? Was und wie kann die feministische Literaturinterpretation zum Verständnis der Frauenbilder sowie der Geschlechterproblematik beitragen?

Es versteht sich von selbst, dass sich die Darstellung der Frauenbilder mit dem Wesen der männlichen Protagonisten verflucht. Somit wird auch den Verhaltens- und Erlebnismustern sowie den offenstehenden bzw. verborgenen patriarchalischen Eigenschaften der männlichen Helden gründlich nachgegangen. Hier werfen sich viele Fragen auf: Wie funktioniert ihre Psyche? Welche Probleme haben sie bei ihren Beziehungen zu den Frauenfiguren? Wie und inwiefern haben diese Faktoren eine starke, entscheidende Wirkung auf die Schilderung der Frauenbilder?

Außerdem liegt meiner Untersuchung die biographische Literaturinterpretation zugrunde. Die Liebeserfahrungen des Autors üben einen bemerkenswert großen Einfluss auf seine literarischen Weiblichkeitsentwürfe aus. Mithilfe dieser Untersuchungsmethode wird die vorliegende Arbeit der Frage nachgehen, wie und inwiefern Frischs Erlebnisse mit den Frauen Spuren in der Darstellung der Frauenbilder in seinem Werk hinterlassen haben.

Beide Untersuchungsmethoden werden in der vorliegenden Arbeit verwendet, um die Analyse der Frauenbilder zu vervollständigen. Mit anderen Worten besteht die Studie aus drei Grundelementen, nämlich den Weiblichkeitsbildern, den Romanen und Max Frisch. Diese Elemente stehen im unmittelbaren Zusammenhang zueinander. Im nächsten Abschnitt werden die verwendeten literaturwissenschaftlichen Methoden nacheinander erläutert, wobei auch dargestellt wird, inwiefern diese einen Beitrag zur Analyse der Frauenbilder in Frischs Romanen leisten.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Kapitel II

Theoretische Ansätze

2.1 Die feministische Literaturwissenschaft

Im Rückblick auf die abendländischen Dichtungen sowie auf die philosophischen Gedanken in den letzten zwei Jahrtausenden können wir eine große Menge von sowohl literarischen als auch theoretischen Werken finden, die sich mit der Weiblichkeit, dem Bild und Status der Frau auseinandersetzen. Nicht wenige davon sind aus den Perspektiven des Mannes geschrieben. Unter der Voraussetzung seines Subjektstatus als gegeben setzt sich „*der männliche Schriftsteller, Philosoph oder Theologe selbst als absolute Norm, der es zukommt, [...] das weibliche Geschlecht [...] zu idealisieren, zu beurteilen oder zu verurteilen*“ (Bohler, 1998: 13). Aufgrund dieser „*androzentrischen*“ (ebd.) Anschauung erscheint es dem Mann unmöglich, objektive sowie gerechte Weiblichkeitsentwürfe zu bilden. Der männliche Anspruch, der typische Vertreter aller Menschen im Allgemeinen zu sein, hat eine große Einflussnahme auf die Konstruktionen und Projektionen der Weiblichkeit in der gesamten abendländischen Belletristik.

Hinsichtlich dieses Hintergrunds muss zuerst die feministische Literaturwissenschaft erläutert werden, die die theoretische Grundlage meiner Arbeit bildet. Da in dieser Arbeit die Untersuchung der Frauenbilder in den von Männern verfassten literarischen Werken im Vordergrund steht, konzentriert sich dieser Teil ausschließlich auf die Richtung der feministischen Literaturwissenschaft, mit denen die von Männern gebildeten Weiblichkeitsbilder sowie die Repräsentationsformen des Weiblichen im Zusammenhang mit männlichen Machtstrukturen und patriarchalischem Machtsystem betrachtet werden.

Der Ausgangspunkt der feministischen Literaturtheorie ist die Annahme, dass in der Literaturwissenschaft die Dominanz des männlichen Blickes vorherrscht. Die feministische Literaturtheorie basiert auf einer Vielzahl von verschiedenen Methoden und Ansätzen, mit denen „*die Darstellung von Frauen in literarischen Texten sowie die Literaturproduktion und Literaturrezeption von Frauen erforscht wird. Allen Ansätzen ist*

gemeinsam, dass sie die von männlichen Sehweisen geprägte und insofern einseitige Sicht auf Literatur kritisieren und revidieren oder gar aufheben und ersetzen“ (Nünning, 2008: 190). Dabei werden auch die *„Frauenbilder in von Männern verfassten >Klassikern< der Literatur“* (ebd.) analysiert. Es wird gezeigt, *„was bis dahin unbemerkt geblieben war: die Gestaltung von literarischen Frauenfiguren nach patriarchalischen Normen“* (ebd.). Viele Feministinnen betrachten kritisch und ironisch die *„stereotype Frauendarstellungen in der Literatur und die damit verbundenen Rollenfestschreibungen sowie die Einschreibungen männlicher Vorstellungen von Geschlechterdifferenz in die Literaturkritik“* (ebd.).

Anders gesagt, stellt die feministische Literaturkritik durch *„eine Entlarvung der idealisierten, verfälschten und stereotypen Weiblichkeitsbilder die männliche Sichtweise in Frage“* (Bohler, 1998: 13). Sie sucht die Geschlechterrollen neu zu definieren. Damit sollte man zu einer neuen Auffassung gelangen und die gesellschaftliche Veränderung fordern. Einerseits hinterfragt die feministische Literaturwissenschaft die androzentristische Stellung des Mannes, der sich als Subjekt setzt, andererseits will sie die fremdbestimmte Frau, die vom Mann als Objekt dargestellt wird, unterstützen, ihr eigenes Identitätsbewusstsein als Frau sowie ihre selbstbestimmte Stellung zu erreichen.

Eine der wichtigsten Vertreterinnen des Feminismus ist Simone de Beauvoir (1908-1986). Nach ihrer Untersuchung über das Bild der Frau in der westlichen Kultur schließt sie, dass *„in der westlichen Tradition der Kern des Weiblichen konstant geblieben sei“* (Klawitter u. Ostheimer, 2008: 239). In *Das andere Geschlecht* (1949), einem ihrer wichtigsten Werke, argumentiert sie, dass die Frau vom Mann als das *„Andere“* angesehen wird, damit er sich von ihr distanzieren kann:

„Die Menschheit ist männlich und der Mann definiert die Frau nicht an sich, sondern in Beziehung auf sich; sie wird nicht als autonomes Wesen angesehen [...] so spricht man auch von ihr als vom anderen Geschlecht, worin sich ausdrückt, dass sie dem Mann in erster Linie als Sexualwesen erscheint [...] Sie wird bestimmt und unterschieden mit Bezug auf den Mann, dieser aber nicht mit Bezug auf sie, sie ist das Unwesentliche angesichts des Wesentlichen. Er ist das Subjekt, er ist das Absolute: sie ist das Andere“ (de Beauvoir, 1988: 10f.; zit. nach Bohler, 1998: 203).

„Der geschichtliche Überblick hat gezeigt, dass die Männer immer alle konkrete Macht in Händen hatten. Seit den frühesten Zeiten des Patriarchats haben sie es für nützlich befunden, die Frau in einem Zustand von Abhängigkeit zu halten. Ihre Gesetze wurden gegen die Frau eingeführt, und auf diese Weise ist sie praktisch als das Andere konstituiert worden. Diese Situation diente den ökonomischen Interessen der Männer; sie entsprach aber auch ihren ontologischen und moralischen Präntionen. Sobald das Subjekt sich zu behaupten sucht, braucht es das Andere, das es begrenzt und negiert: nur über diese Realität, die es nicht ist, gelangt es zu sich selbst“ (de Beauvoir, 1949: 190; zit. nach Petersen u. Egelhaaf, 2006: 258).

Dass das kulturelle Weiblichkeitsbild eine bestimmte Funktion für die Geschlechterbeziehung hat, erweist sich als eine weitreichende Erkenntnis, die für die spätere Gender-Forschung relevant ist. Ansonsten zeigt de Beauvoir deutlich, das *„sich der Mann als ‚Transzendenz‘ setze, d.h. als Geist und Bewusstsein, das im Kampf um das eigene Sein die immanenten Grenzen zu übersteigen strebe, während die Frau vom Mann als ‚Immanenz‘, als bewusstlose Natur konstruiert werde“* (Petersen u. Egelhaaf, 2006: 258). Daneben stellt de Beauvoir fest, dass der Mann die Frau nach seinem Maßstab beurteilt. Weiterhin stellt sie eine Forderung an die Frau, nicht nur sich aus ihrer eingeschränkten, immanenten Existenz zu erlösen, sondern auch wie der Mann nach Transzendenz zu streben.

Die feministische Literaturkritik wird in erster Linie auch durch Luce Irigaray, eine der wichtigsten Theoretikerinnen, repräsentiert. Ihr Projekt ist von der These des *‚Frau-Sprechens‘*, des *‚parole femme‘* geleitet. Statt des traditionellen *‚Über-die-Frau-Sprechen‘* oder *‚Als-Frau-Sprechen‘* sucht sie das *‚Frau-Sprechen‘* in der Praxis anzuwenden, was ein *‚Durchqueren‘* der männlichen Tradition andeutet. In ihrem Buch *‚Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts‘* (1974) formuliert sie ihre eigene Begrifflichkeit der *‚Mimesis‘*, eines poetologischen Fachausdrucks, deren gängige Definition *‚Nachahmung‘* ist. Irigaray erklärt *‚Mimesis‘* als *‚ironische Verdopplung bzw. Spiegelung des männlichen philosophischen Diskurses, die dessen Schwachstellen bzw. die Stellen, an denen er Frauen ausschließt, deutlich vor Augen stellt‘* (Petersen u. Egelhaaf, 2006: 253). Sie versteht den literarischen Text als *‚Symptom der Verdrängung des Weiblichen‘* (Klawitter u. Ostheimer, 2008: 243). Nach Irigaray wird die Frau zu diesem Zwang

getrieben, weil sie keine Möglichkeiten hat, sich selbst auszudrücken. Immer wieder wird die Frau vom Mann bestimmt und definiert, besitzt deswegen keine eigene Position in der ‚symbolischen Ordnung‘, der Ordnung der Bedeutungen. Ansonsten ist innerhalb dieser symbolischen Ordnung ein symbolisches Weibliches, d.h. das von Männern dargestellte Weibliche, zu finden, wohingegen das Weibliche als Anderes ausgeschlossen wird. Anders gesagt, unterscheidet sich ein symbolisch Weibliches grundsätzlich vom Weiblichen, das aus der symbolischen Ordnung ausgeschlossen ist (vgl. ebd., 253).

Insofern Luce Irigaray das symbolisch Weibliche, d.h. das von Männern gestaltete Weibliche innerhalb der patriarchalisch festgelegten symbolischen Ordnung, hervorhebt und dementsprechend diese männlich beherrschte Ordnung der Definierung kritisch fasst, erscheinen in den 70er Jahren in Deutschland nicht wenige literaturwissenschaftliche Untersuchungen, die sich mit den Frauenbildern bei unterschiedlichen Autoren und Autorinnen auseinandersetzen, z.B. Doris Fulda Merrifields *Das Bild der Frau bei Max Frisch* (1971), Ingrid Müllers *Untersuchungen zum Bild der Frau in den Romanen von Hedwig Courths-Mahler* (1978), Barbara Schulz Heathers *Gottfried Benn. Bild und Funktion der Frau in seinem Werk* (1979), usw. Seinerzeit erwiesen sich diese Thematiken gewiss als bahnbrechend, weil vorher die literarische Weiblichkeitsdarstellung in der Literaturwissenschaft nicht für eine komplizierte, problematische oder wissenschaftliche Thematik gehalten wurde, die viele Anregungen bietet und der Literaturwissenschaft Nutzen bringt. Dass die Frau im literarischen Werk als ‚Bild‘ betrachtet wird, beschert bemerkenswerte Denkanstöße, wie diese Frauenbilder in der Literatur entworfen werden, welche Funktionen sie haben innerhalb der männlich dominierten Gesellschaft und Kultur, und wie es ihnen gelingt, diese Funktionen zu erfüllen.

Unter Frauenbildern versteht die feministische Literaturkritik:

„[...] die im literarischen Text konkretisierten Weiblichkeitsmuster, d.h. die Frauengestalten wie auch die ästhetische Funktion des Weiblichen und auch implizierte sprachlich-poetische Ausdrucksformen, die Bezüge zur Weiblichkeit enthalten. Sie sind zu beschreiben in ihrer Differenz zur Realität von Frauen und zu erklären im Zusammenhang der sozialökonomischen, politischen, philosophischen

und poetologischen Auffassung von Weiblichkeit im historischen und biographischen Kontext des jeweiligen Autors“ (Stephan u. Weigel, 1983: 7; zit. nach Bohler, 1998: 16).

Eindeutig erweisen sich die Frauenbilder in der von Männern verfassten Literatur als vollkommen abweichend von denen in den literarischen Werken, die von Frauen geschrieben sind. Die Erfahrungen, die eine weibliche Autorin in der patriarchalischen Gesellschaftsordnung macht, sind überwiegend anders als die Erfahrungen des männlichen Autors in einem solchen System. Dies kommt selbstverständlich in der Konstruktion der Frauengestalten und Frauenbilder zum Ausdruck. Unter diesem Aspekt erklären Stephan und Weigel wie folgt:

„Die Untersuchung von Frauenbildern heute steht unter der stillschweigenden oder expliziten Voraussetzung, dass Schreiben keine geschlechtsneutrale Tätigkeit ist, sondern dass es Unterschiede zwischen männlicher und weiblicher Schreibweise gibt. Dabei ist definitorisch keineswegs festgelegt, was denn nun männliches oder weibliches schreiben ist – das würde ja nur zur Reproduktion gängiger Vorurteile führen – sondern die Begriffe ‚männliches Schreiben‘ und ‚weibliches Schreiben‘ funktionieren als Koordinaten in einer Untersuchung, die diese Begriffe inhaltlich erst füllen und differenzieren muss“ (Stephan u. Weigel, 1983: 17; zit. nach Bohler, 1998: 15).

Dieser Aussage zufolge hat sich gezeigt, dass die Weiblichkeitsdarstellungen in der Literatur aufgrund des Geschlechts des Autors sehr divergent sind. Dieses hat einen großen Einfluss auf das literarische Werk. Offenbar betrachten Mann und Frau den Herrschaftsanspruch des Männlichen und die Bedrängnis des Weiblichen völlig unterschiedlich. Infolgedessen werden solche Thematiken verschieden behandelt. Aus diesem Grund muss die Feststellung des Geschlechts bei der literaturwissenschaftlichen Untersuchung berücksichtigt werden.

Wie die Frauenbildforschung betont, erscheint die Weiblichkeit in der Literatur als „Fiktion“, „Imagination“ bzw. „Erfindung“ (Schöblier, 2006: 111). Diejenigen literaturwissenschaftlichen Studien, die Weiblichkeitsmuster untersuchen, setzten sich „immer schon mit ästhetischen Theorien über das Fiktive und Imaginäre, über die

Funktion und Macht von Diskursen sowie über die Differenz zwischen Ästhetik und Lebenswelt“ auseinander (Arnold: 502; zit. nach Schöblier, 2006: 111). Da zahlreiche literarischen Werke von Männern geschrieben sind, wird das Frauenbild überwiegend vom Mann dargestellt. Demnach ist es der Mann, der seiner fiktiven weiblichen Gestalt ihre Gefühle und Verhaltensweisen gibt. Die meisten männlichen Autoren entwerfen ein Bild der Frau, das vorwiegend auf ihren eigenen Ansprüchen und Wunschvorstellungen basiert. Demgemäß erscheint die in der männlichen Literatur auftauchende Frauenfigur als das Fremde, also als das ‚Andere‘, wie de Beauvoir die Frau bezeichnet. Dieses Phänomen beschreiben Inge Stephan und Sigrid Weigel in ihrer Studie *Die verborgene Frau* so:

„Verborgen, häufig kaum noch wiederzuerkennen sind die Frauen in den von Männern entworfenen ‚Frauenbildern‘. Die Realität von Frauen ist in den imaginierten Frauengestalten und im Diskurs über ‚Weiblichkeit‘ nur durch die männliche Verzerrung hindurch ideologiekritisch, sozialgeschichtlich und -psychologisch zu rekonstruieren“ (Stephan u. Weigel, 1983: 6; zit. nach Bohler, 1998:14).

Als eine nennenswerte Innovation in der deutschen Literaturwissenschaft erweist sich Silvia Bovenschens Buch *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen* (1979). Der Titel dieses Buches weist darauf hin, dass die Weiblichkeit ein Erzeugnis der Imagination bzw. der Phantasie ist und dass sie als Bild als ‚imago‘ vorkommt. Bovonschen betrachtet die Konstruktion der Frauenbilder in der von männlichen Autoren verfassten Literatur als „eine Form von Ideologieproduktion, die den Zweck verfolgt, über die wahren Machtverhältnisse in der patriarchalischen Gesellschaft hinwegzutäuschen“ (Bohler, 1998: 15). Anders gesagt ist Weiblichkeit „vielfach reine Männerphantasie, [...]ein Screen, eine leere Fläche, auf die Ängste und kompensatorische Erlösungshoffnungen übertragen werden“ (Schöblier, 2006: 110).

Nach Bovenschens Untersuchung der Frauenbildern im 18. Jahrhundert treten das Bild der gelehrten Frau, die als ‚unweiblicher‘ Blaustrumpf erscheint, und das Bild der

empfindsamen Frau, die als naturhaft imaginierte Seele vorkommt, in den Vordergrund. Diese beiden Frauenbilder stehen sich gegenüber. So schreibt Bovenschen:

„Die Frau ist als Verkörperung der Natureinheit das, was der Mann im Kunstwerk erst wiederherzustellen sucht. Doch diese Verwandtschaft wird den Frauen nicht zur Chance, sondern dient der Legitimation ihres Ausschlusses auch aus dieser Sphäre [der Sphäre der Kunst]. Mag die Gleichsetzung der Begriffe Frau und Natur, die immer wieder stattfindet, auch den Eindruck einer ‚natura naturans‘ vermitteln, gemeint ist allenfalls eine ‚natura naturata‘ “ (Bovenschen, 1979: 37; zit. nach Petersen u. Egelhaaf, 2006: 254).

Die Begriffe ‚natura naturans‘ und ‚natura naturata‘ kommen aus der spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Naturphilosophie. Der erste bedeutet die schaffende Natur, während der andere die geschaffene Natur heißt. Dementsprechend wird die Frau im abendländischen Geschlechterdiskurs als geschaffene Natur angesehen, d.h. sie ist nicht imstande, sich selbst zu schaffen (vgl. Petersen u. Egelhaaf, 2006: 254). Die Wahrnehmung darauf, dass die Frau mit Natur assoziiert wird, ist auch eindeutig in Karl Schefflers Buch *Die Frau und die Kunst* (1908) dargestellt. Die Frau steht in engerer Verbindung mit der Natur als der Mann und wird somit von der Kultur der patriarchalischen Ideologie beherrscht. Scheffler stellt die Dichotomie männlich-weiblich mit der Zweiteilung Kultur-Natur gegenüber:

„Die passive Harmonie der Frau heißt Natur, die bewusste und gewollte des Mannes heißt Kultur. Die Weiblichkeit entspricht demzufolge seiner natürlichen, passiven Knetmasse, die von Männerhand je nach Bedarf geknetet und geformt wird, um sein Ideal von Weiblichkeit zu schaffen“ (Scheffler, 1908: 20; zit. nach Bohler, 1998: 35).

Wenn Silvia Bovenschen das Bild der gelehrten Frau von dem der empfindsamen Frau unterscheidet, hat die Frauenbildforschung eine nennenswerte ‚Polarisierung des kulturellen Frauenbilds‘ (Petersen u. Egelhaaf, 2006: 254) untersucht. Einerseits erscheint dieses Bild der Frau als idealistisch und positiv, andererseits wird es vollkommen negativ geschildert. Nicht nur in den literarischen Werken, sondern auch in der bildenen Kunst kommen Frauen ‚entweder als Heilige oder als Hure, als aufopferungsvolle, gütige Mutter oder aber als Hexe, als ‚femme fragile‘, d.h. als zarte,

schutzbedürftige Frau, oder als ‚femme fatale‘ d.h. als berechnende, Männer ins Verderben stürzende Verführerin, als Maria oder Eva“ (ebd.) vor. Hinsichtlich der feministischen Literaturwissenschaft werden die Herrschafts- und Machtansprüche des sich als Subjekt setzenden Mannes durch solche Polarisierung des Frauenbilds, d.h. die Unterscheidung zwischen der guten und der bösen Frau, gefördert. Demgemäß dient die Idealisierung der Frau in der patriarchalischen Gesellschaftsordnung dem Zweck, „*sie still zu stellen*“ (ebd.), während die Verteufelung der Frau in solchem System zum Ziel führt, „*sie aus dem Bereich der Kultur des Guten, Wahren und Schönen auszuschließen*“ (ebd.). Diese beiden Taktiken bewirken, dass reale Frauen abgelehnt werden, die sich gleichberechtigt an den Gesellschaftsaktivitäten beteiligen. Ein deutliches Beispiel für solche Polarisierung des Frauenbilds ist in Theodor Fontanes „*Effi Briest*“ (1894/95) zu finden, dessen Frauenfigur Effi sowohl als Maria-Figur als auch als Eva-Figur gestaltet wird.⁶

Weiterhin ist in der feministischen Literaturwissenschaft die Unterscheidung zwischen den Begriffen ‚*die Frauen*‘ und ‚*die Frau*‘ zu berücksichtigen. Dies verfolgt den Zweck, die realen, historischen Frauen, die aus der symbolischen Ordnung ausgeschlossen werden, vom symbolischen Frauenbild, das die patriarchalische symbolische Ordnung sichert, zu trennen. Immerhin ist an diesem Punkt zu beachten, dass die kulturellen Frauenbilder nicht eine reine Männerproduktion sind. Nach der feministischen Theoriebildung haben die Frauen keine eigene Position in dem kulturellen System. Sie werden immer wieder von den männlichen Perspektiven bestimmt und dargestellt, haben demnach ihrerseits diese patriarchalischen Werte und Normen als gültig übernommen. Somit teilen sie prinzipiell die männliche Ansicht über Weiblichkeit (vgl. Petersen u. Egelhaaf, 2006: 255).

Auch Klaus Theweleit hat sich mit den literarischen Frauenbildern auseinandergesetzt, die von männlichen Autoren entworfen sind. Seine Studie *Männerphantasien* (1977)

⁶ Die Eingangsszene zeigt Effi im blau-weißen Kittelgewand als Marienfigur im Hortus conclusus, dem geschlossenen Garten der Marienbildtradition, und nicht zufällig kommt ihr Kind an Weihnachten zur Welt. Zugleich ist Effi – ihr Name macht darauf aufmerksam, und ihr Gatte spricht es aus („[...] und manchmal nennt er mich auch seine ‚*kleine Eva*‘.“ (Fontane, *Effi Briest*: 33)) – auch eine Evafigur, die verführt und verführt wird. Da ihr Mann darauf besteht, sein männliches Ehrenprinzip durchzusetzen, um nicht das Gesicht zu verlieren, muss Effi am Ende des Romans sterben (Petersen u. Egelhaaf, 2006: 256).

deutet darauf hin, dass die literarischen Frauengestalten weder die in der Realität existierenden Frauen noch Frauen in realen Geschlechtsverhältnissen, sondern Phantasien und Wunschvorstellungen vom weiblichen Wesen sind, mit denen der Mann auf die gesellschaftlichen Erwartungen und Maßstäbe reagiert (vgl. Bohler, 1998: 18).

Insofern die ideologisierten Weiblichkeitsbilder auf die männlichen Herrschaftsansprüche basieren, wird von den Frauen gefordert, die von ihnen entworfenen Bilder zu akzeptieren, zu verinnerlichen und endlich zu imitieren. Indessen sollte beachtet werden, dass das männliche Idealbild des Weiblichen vollkommen unterschiedlich ist vom Idealbild, das sich die Frauen von sich selbst wünschen. Dementsprechend sollte die Literatur „*als bewusstseinsreflektierendes und bewusstseinsänderndes Instrument*“ (Bohler, 1998: 18) ermöglichen, dass die Frauen das von Männern geschaffene Ideal der Weiblichkeit zur Kenntnis nehmen. Durch die patriarchalischen literarischen Werke „*als Form der Ideologieproduktion*“ (ebd., 36) sollten die männlichen Wunschvorstellungen und Projektionen der eigenen Erwartungen in Frauenfiguren ausgedrückt werden.

Unter dem Aspekt der feministischen Literaturwissenschaft will die vorliegende Arbeit die Untersuchung der Frauenbilder, die Konzeptionen sowie Funktionen der Frauenfiguren in Max Frischs Romanen unternehmen. Im Folgenden sollen zuerst die Charaktereigenschaften sowie Verhaltensweisen der Frauengestalten, wie sie in den ausgewählten drei Romanen aus den männlichen Perspektiven entworfen werden, gründlich und eingehend untersucht werden, wobei danach festgestellt und erläutert werden soll, dass und wie diese Frauenbilder die Phantasien sowie Wunschvorstellungen der männlichen Protagonisten projizieren.

2.2 Die biographische Textdeutung

Die Analyse der Frauenbilder in der von Männern verfassten Literatur soll nicht nur unter dem Aspekt der feministischen Literaturwissenschaft, sondern auch unter dem Aspekt der biographischen Literaturinterpretation durchgeführt werden. In dieser Hinsicht hat Klaus Theweleit, der sich mit den von Männern produzierten Frauenbildern in literarischen Werken befasst, in seinem Buch *Männerphantasien* (1977) erläutert, wie und inwiefern der biographische Ursprung des Autors eine Wirkung auf die Darstellung der Weiblichkeit in der Literatur hat (vgl. Bohler, 1998: 18). Auch nach Stephan und Weigel sind, wie bereits erwähnt, die literarischen Frauenbilder *„zu erklären im Zusammenhang der sozialökonomischen, politischen, philosophischen und poetologischen Auffassung von Weiblichkeit im historischen und biographischen Kontext des jeweiligen Autors“* (Stephan u. Weigel, 1983: 7; zit. nach Bohler, 1998: 16). Demgemäß soll diese Arbeit ebenfalls auf der theoretischen Basis der biographischen Literaturinterpretation beruhen, die ich im folgenden expliziere.

Nach dem biographischen Ansatz (engl. *biographical approach*) in der Literaturwissenschaft wird die Aufmerksamkeit auf den Autor gerichtet, um die literarischen Werke zu erschließen. Biographismus basiert auf die Annahme, dass Werk und Autor untrennbar miteinander verbunden seien. Oder anders gesagt, entsteht ein direktes Bedingungsverhältnis zwischen dem Leben und dem Werk eines Autors. Somit ist eine eingehende Kenntnis von der Biographie des Autors zum Verständnis der Literatur von Nöten. In diesem Zusammenhang erwähnen Wellek und Warren: *„die offensichtlichste Ursache eines Kunstwerks ist sein Schöpfer, der Autor. Daraus erklärt es sich, dass die auf Persönlichkeit und Leben des Dichters Deutung eine der ältesten und am häufigsten angewandten Methoden der Literaturwissenschaft ist“* (Wellek u. Warren, 1985: 73). Ansonsten wird immer schon das Werk eines Autors in Betracht gezogen, um Rückschlüsse auf die Biographie des Autors zu ziehen, was hinsichtlich der anonymen und pseudonymen literarischen Werken sehr wichtig ist. Sowohl einzelne Texte als auch das Gesamtwerk eines Autors bzw. einer Autorin werden analysiert. Der Biographismus strebt danach, den Inhalt eines literarischen Werkes aus den Lebensdaten sowie –umgebungen eines Autors zu erläutern.

Innerhalb des Positivismus, „*einer geistigen Strömung, die in Anlehnung an die Entwicklung der Naturwissenschaften jede Möglichkeit geistiger Erkenntnis auf empirische Daten zurückführt und Geschichte als eine Kette von Ursachen und Wirkungen interpretiert*“ (Nünning, 2008: 73), entwickelt sich der Biographismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Dem Positivismus nach werden literarische Werke als das Produkt der Lebensbedingungen des Autors betrachtet. Dabei liegt der Schwerpunkt auf der fakt- und materialorientierte Arbeit an den Quellen, den Einflüssen, der Entstehung der Werke, sowie der Biographie des Autors. „*Die Rekonstruktion der Biographie und die Herstellung von Parallelen zwischen Begebenheiten im Leben des Autors und in den Geschichten seiner Werke*“ (ebd., 583) erweisen sich als eine der beliebtesten literaturwissenschaftlichen Methoden zur Erklärung eines Textes. Infolgedessen erscheint der Biographismus als „*eine der herausragenden und bleibenden Leistungen der positivistischen Methode*“ (Sexl, 2004: 127).

In der Folge sollen Frischs Romane und dessen Frauenbilder in Bezug auf sein Leben analysiert werden. Unter dem Aspekt der biographische Textdeutung will diese Arbeit die Wirkung von Frischs Lebensgeschichte auf die Darstellung der weiblichen Gestalten gründlich untersuchen. Dabei sollen auch die realen Frauen in seinem Leben und seine fiktiven Frauenfiguren einander gegenübergestellt werden. Auf diese Weise lassen sich die Weiblichkeitsbilder in den untersuchten Romanen präziser und ausführlicher beschreiben.

Insgesamt basiert die Analyse der Frauenbilder in Max Frischs Romanen auf den zwei Untersuchungsmethoden, nämlich der feministischen Literaturwissenschaft und der biographischen Textdeutung. Beide Methoden harmonieren miteinander und sollten somit die bisherige wissenschaftliche Lücke schließen und dementsprechend die Untersuchung vervollkommen. In der vorliegenden Arbeit werden diese Methoden sowohl einzeln als auch im Zusammenhang zueinander verwendet, damit die Frauenbilder in den untersuchten Romanen vollständig analysiert werden können.

Kapitel III

Konzeption der Frauenfiguren in Max Frischs Romanen

3.1 Die Schilderung der Frauenfiguren aus der männlichen Perspektive

Alle Frauenfiguren in den untersuchten Romanen werden ausschließlich aus der männlichen Perspektive beschrieben. Sie werden stets von den männlichen Figuren beobachtet, eingeschätzt und kritisiert. Um die Charakteristika dieser Frauenfiguren zu analysieren, muss man sich des Blickwinkels der Männer bewusst sein. In diesem Abschnitt wird untersucht, wie und aus welcher Perspektive die Frauenfiguren gestaltet werden.

Julika aus *Stiller* wird nicht als eine komplette Persönlichkeit angesehen. Sie wird nur in der Beziehung mit Stiller geschildert und ist „in ihrem Wesen eine Ergänzung zu dem Teil Stillers“ (Balle, Martin: 58; zit. nach Chien, 1997: 156). Außerdem ist an Informationen über ihr Leben vor der Begegnung mit Stiller so gut wie nichts im Roman geboten (vgl. Chien, 1997: 156). Diese Frauenfigur wird aus drei unterschiedlichen Perspektiven dargestellt, nämlich zuerst aus dem Blickwinkel Whites, den sie für ihren verschollenen Ehemann Stiller hält und der sich danach auch als dieser erweist. Dann aus der Sicht ihres Ehemanns Stiller, und schließlich wird sie durch die Figur des Staatsanwalts Rolf gesehen. Besonders eindrucksvoll sind die widersprüchlichen Perspektiven Whites und Stillers. Während White, seine frohe Stimmung vorausgesetzt, Julika als positiv erlebt, zeigt Stiller immer ihre negativen Charaktereigenschaften. Mona Knapp bemerkt dazu:

„Jene Eigenschaften, die für ‘Mr.White’ anziehend und lobenswert erscheinen – so sehr, dass er sich in sie verliebt –, sind eben die gleichen Eigenschaften, die Stiller als quälend und zerstörerisch empfand“ (Knapp, 1982: 87).

Deswegen verkehren sich ihre Charaktereigenschaften je nach der Sichtweise Stillers und Whites vollkommen ins Gegenteil. Wenn die beiden als zwei gegensätzlich männliche Figuren zu betrachten sind, repräsentieren sie auch entgegengesetzte Aspekte desselben

Selbst. Unter diesen Umständen geht es hier um eine „*Entzweigung der Person*“, eine „*Neurose*“ (Chien, 1997: 157). Aufgrund des Positions- und Perspektivenwechsels der Erzählfigur Stiller/White spricht der eine Ich-Erzähler stets für Julika, während der andere Ich-Erzähler sie negativ findet. Die Schilderung von Julikas Charaktereigenschaften hängt deswegen von dem seelischen Zustand des Ich-Erzählers ab. Infolgedessen werden ihre Charakteristika vollständig paradox geschildert (vgl. ebd.). Es ist darüber hinaus nachvollziehbar, dass Julika meistens aus dem Blickwinkel Whites und Stillers, mitunter auch aus dem des distanzierten Staatsanwalts Rolf im Nachwort, dargestellt wird. Die schwankende und mittelbare Erzählhaltung behindert wesentlich die Analyse dieser Frauenfigur. Durch die verschiedenen Perspektiven Stillers, Whites, und Rolfs sind die Informationen über sie diffus und gebrochen.

Wie die Frauenfigur Julika ist Sibylle aus *Stiller* meistens von der männlichen Perspektive ausgehend gestaltet. Sie ist auch aus Rolfs, Stillers und Whites Augen zu sehen. Doris Fulda Merrifield hat zur Darstellung ihrer Charakteristika bemerkt,

„Es gibt vielleicht eine Erklärung, warum die Gestalt dieser trefflichen Frau, wie Stiller sie nennt, lebendiger, runder, überzeugender wirkt als die weiblichen Geschöpfe Frischs. Sie ist aus der Perspektive der Frau entstanden. Stiller protokolliert Sibylles Erinnerungen – und entgeht damit eher der Gefahr, nur Projektion des Mannes zu werden“ (Merrifield, 1971: 69).

Dieser Behauptung kann man widersprechen. Ursula Haupt argumentiert, dass es zweifelhaft ist, ob Stiller Sibylles Erinnerungen protokolliert. Stiller bzw. White kann überhaupt nicht von Sibylles Erinnerungen wissen, weil die beiden sich nach seiner Rückkehr so gut wie nie unterhalten. Daneben wird nichts von ihren zwischenzeitlichen Kontakt berichtet (vgl. Haupt, 1996: 54). Fernerhin fällt es allerdings auf, dass der vermeintlich objektiv ihre Erinnerungen protokollierende Stiller Sibylle tatsächlich nur „*vor der Folie seines Verstandes- und Gefühlsvermögens*“ (Chien, 1997: 176) darstellt. Auch wenn der Neurotiker Stiller die Figur Sibylle als eine selbstständige Frau betrachtet, sollte man daran erinnern, dass seine Schilderung der Frauen im Zusammenhang mit seinem psychischen Zustand und seiner Charakterisierung der Frauen steht.

Im Roman *Mein Name sei Gantenbein* tritt der Ich-Erzähler als drei unterschiedliche Figuren auf, nämlich als der Architekt Svoboda, Lilas verlassener Ehemann, der Wissenschaftler Enderlin, Lilas Liebhaber und der blinde Gantenbein, Lilas zweiter Ehemann. Deswegen wird die weibliche Hauptfigur Lila aus diesen drei männlichen Perspektiven charakterisiert. Es wird allerdings nicht immer deutlich, welchen von diesen drei Männern der Ich-Erzähler repräsentiert. Mitunter hält er sich nicht für die jeweilige Person, sondern schildert sie von außen, aus der Perspektive eines anderen (vgl. Haupt, 1996: 85). Claus Reschke führt die Schilderung der Figur Lila aus:

„The narrator makes no pretense of omniscience and offers no universal verities. Rather, he presents everything that happens in the novel from an exclusively male perspective – the perspective of Enderlin, Svoboda, Gantenbein, or himself. Lila never speaks in her own voice, nor are her thoughts ever described. Her partners or the narrator record only her words and her actions, and sometimes the contents of her letters. What happens inside Lila remains a mystery“ (Reschke, 1990: 254).

Seine Bemerkung scheint unwidersprochen zu sein. Die Figur Lila wird nur aus dem männlichen Blickwinkel geschildert. Daneben erscheint sie bloß als ein Phantom: „*Einzige Gewissheit über Lila: so wie ich sie mir vorstelle, gibt es sie nicht*“ (Gantenbein, 1964: 33). Diese weibliche Hauptfigur existiert nicht in der Realität.

Die andere Frauenfigur Camilla Huber tritt nur in Verbindung mit dem männlichen Protagonisten Gantenbein auf und ist deswegen von seiner Perspektive aus gestaltet.

In *Montauk* kommt Max Frisch selbst als männlicher Protagonist vor. Einerseits berichtet er als Ich-Erzähler von seinen eigenen Erlebnissen, andererseits sieht er sich als den Beobachteten an und erzählt vom Protagonisten in der dritten Person Singular. Mit dem Perspektivenwechsel zwischen „*Ich*“ und „*Er*“ beschreibt Frisch die Frauen in seinem Leben. Alle Frauen in der Erzählung, nämlich Lynn, Marianne, Käte, Constanze und Ingeborg, werden aus Frischs Augen gesehen. Bemerkenswerterweise tragen diese Frauen sowohl realistische als auch fiktive Elemente in sich. Bei diesem Abschnitt handelt es sich um die Schilderung der Frauenfiguren, deshalb werden alle Frauen, sowie Max Frisch, als literarische Figuren betrachtet.

Max Frisch lässt diese weiblichen Figuren überhaupt nicht sich selbst darstellen. Infolgedessen kann man nicht wissen, wie diese Frauen eigentlich sind. Ihre tatsächlichen Charakteristika bleiben im Dunkeln. Ob dieser männliche Weiblichkeitsentwurf der Wirklichkeit entspricht, ist zweifelhaft.

3.2 Frischs männliche Protagonisten: Probleme im Umgang mit den Frauenfiguren

Aus dem letzten Teil wird ersichtlich, dass die Charaktere der Frauenfiguren sowie deren Beziehungen zu den männlichen Protagonisten nur aus deren männlicher Sicht beschrieben werden. Obwohl der Blickwinkel der weiblichen Gestalten an mehreren Stellen zu sehen ist, wird er immer von den männlichen Erzählern gefiltert oder verhüllt. Deswegen erscheinen die von den männlichen Figuren gestalteten Frauenfiguren jeweils als Projektionen der Männerfiguren selbst. Indem die männlichen Protagonisten das weibliche Wesen darstellen, stellen sie auch in gewisser Weise, bewusst oder unbewusst, ihr eigenes Wesen dar. Um die Darstellung der Frauen in den Romanen komplett zu untersuchen und damit die Bedeutung sowie Funktionen der Frauengestalten in Hinblick auf ihre Verhältnisse zu den Männerfiguren zu erkennen, ist es deshalb grundlegend, dass die Verhaltensweisen wie die Charakterzüge der männlichen Protagonisten eingehend analysiert werden. In diesem Teil werden die inneren Zustände und die Schwierigkeiten der Männerfiguren bei ihren Beziehungen zu den Frauenfiguren behandelt.

3.2.1 Minderwertigkeitskomplex

An vielen Stellen in den untersuchten Romanen lässt sich zeigen, dass Frischs männliche Protagonisten dazu tendieren, den Frauenfiguren gesellschaftlich unterlegen zu sein. Bemerkenswert ist dabei, dass die zentralen Frauengestalten als Töchter der wohlhabenden Familien auftreten, wogegen ihre männlichen Partner lediglich aus kleinbürgerlichen Verhältnissen stammen oder deren Herkunft im Dunkeln bleibt. Sibylle ist „*Tochter aus reichem Haus*“ (Stiller, 1959: 407). Julika kommt zwar nicht „aus

reichem, aber aus kultiviertem Haus; ihre Mutter, die Ungarin, war eine Dame aus erster Gesellschaft gewesen, irgendwie aristokratisch, ihr verstorbener Vater immerhin Gesandter in Budapest“ (ebd., 121), während Stiller aus kleinbürgerlichem Milieu, „eigentlich überhaupt aus keinem Milieu“ (ebd.) kommt. Er erwähnt überhaupt nie seinen Vater und seine Mutter, die die Tochter eines Eisenbahners ist, sondern erzählt nur einmal von seinem Stiefvater im Altersasyl. Lilas Vater ist ein Professor, während Enderlins wie Gantenbeins Herkunft nicht angegeben wird. Sogar die sonst mit hohem Selbstbewusstsein erscheinenden Männer wie der Staatsanwalt Rolf und der Architekt Svododa scheinen, hinsichtlich ihrer Haltungen, ihren Frauen unterlegen zu sein.

Aufgrund ihrer künstlerischen oder wissenschaftlichen Fähigkeiten sind die weiblichen Gestalten beruflich erfolgreich und stehen gleichwertig neben ihren Partnern, einige davon lassen sich sogar von den Frauenfiguren in manchen Fällen finanziell helfen. Als eine erfolgreiche engagierte Balletttänzerin verdient Julika mehr als Stiller, der als ein freischaffender und wenig erfolgreicher Künstler keine regelmäßigen Einnahmen hat: „Stiller verdiente fast nichts, gewiss, und er konnte nicht auf die Bank gehen“ (ebd., 368). Somit bezahlt sie zum großen Teil den Haushalt. Stiller fühlt sich davon bedroht und leidet tief unter der wirtschaftlichen Überlegenheit seiner Frau. Sogar beim Streiten muss er ihrem Willen nachgeben, denn „Julika zahlte ja das meiste“ (ebd., 137). In diesem Zusammenhang beschreibt Liette Bohler, dass Stiller als „ein gebrechlicher, hilfloser, effimierter, impotenter Weichling“ (Bohler, 1998: 176) erscheint, der von Frau ernährt wird:

„Eines Morgens, mitten aus dem Frühstück heraus, fragte Stiller, warum sie im Ballet erzählt hätte, dass sein neuer Mantel, ein amerikanischer GI-Mantel von ihrem Geld gekauft wäre. Julika verstand seine Frage nicht. >>Warum erzählst du das dem ganzen Ballet?<< fragte er, zitternd von Groll, indem er irgendeine Kleinigkeit aufbauschte. >>Was ist denn dabei?<< fragte sie, und Stiller riß ihr die Zeitung aus der Hand, erklärte ihr eine halbe Stunde lang, was, seiner Meinung nach, dabei wäre. Seine Auslegung war infam“ (Stiller, 1959: 136).

Auch nach seiner Rückkehr hält Julika Stiller/White weiter aus, wie sie es bereits damals getan hat. Er vermag allerdings mit seiner finanziellen Abhängigkeit von ihr freier

umzugehen. Ihre Kautionszahlungen sollen ihm allwöchentliche Ausflüge ermöglichen, vorausgesetzt dass er immer pünktlich in Gefängnis zurückkehrt. Dazu sagt er: *„Mein diesbezüglicher Eid [...] bindet mich übrigens weniger als die natürliche Rücksicht auf Julika; wenn ich abhaue, verliert sie eine Summe, die ich ihr nie würde erstatten können“* (Stiller, 1959: 100).

Im Fall von Sibylle ist sie zwar als Ehefrau des Staatsanwalts nicht berufstätig, aber mit ihrem genügenden Studium, sowie durch ihre guten Sprachkenntnisse ist sie imstande, auf eigenen Füßen zu stehen. In New York erweist sie sich als erfolgreiche Auslandskorrespondentin, die beruflich tüchtig ist und gut verdient.

Lila wird in ähnlicher Weise dargestellt. In Enderlins Vorstellung könnte sie mit ihren Sprachkenntnissen jederzeit als Sekretärin in einem Verlag arbeiten, wo sie auch gern eine Lektorin wäre. Die als Ehefrau von Gantenbein auftretende Lila ist eine wunderschöne, erfolgreiche Schauspielerin, die den Haushalt bezahlt, zum gemeinsamen Lebensunterhalt beiträgt, und allein entscheidet, wann das Geld gespart oder ausgegeben werden sollte. Wieviel Geld sie verdient, lässt sie ihn überhaupt nicht wissen. Auch Gantenbein kann sich damit von ihr aushalten lassen, was er für einen wichtigen Punkt hält, denn *„es gibt kaum ein Paar, das nicht spätestens bei der Trennung entdeckt, dass die Geldfrage zwischen Mann und Frau nie gelöst worden ist, und sich bitterlich daran verletzt“* (Gantenbein, 1964: 135). Aufgrund seiner Blindheit kommt das Geld nicht zum Thema: *„Lila ist großartig, schweigsam wie ein Mann, kein Wort von Geld“* (ebd.). Sie ist diejenige, die die Rechnung immer bezahlt, und Gantenbein lebt *„ganz und gar, vom Scheitel bis zur Sohle“* (ebd., 138) von ihrem Geld. In dieser Hinsicht ist sie von der Frauenfigur Julika zu unterscheiden, die zwar ebenfalls die Rechnung bezahlt, aber Stiller insgeheim ihr Portemonnaie unter dem Tisch reicht, damit er zahlen kann und als ein großzügiger, männlicher Partner erscheint. So erwähnt Stiller/White:

„Unterdessen aber, als hätte sie auch dies nicht anders erwartet, hatte Julika bereits ihr rotes Saffian-Portemonnaie (wie sie es offenbar bei Stiller öfter hat tun müssen) unter meinen Ellbogen geschoben, damit ich zahlen konnte. Was sollte ich tun! Ich zahlte. Dann gab ich ihr das rote Saffian-Portemonnaie zurück“ (Stiller, 1959: 109).

Im Gegensatz zu der allein für alles bezahlenden Lila versorgt Gantenbein heimlich den Haushalt. Er räumt gelegentlich ihre gemeinsame Wohnung auf, wäscht das Geschirr ab und sorgt dafür, dass seine Ehefrau gute Laune hat. Hier wird deutlich ein Rollenwechsel gezeigt, dass Lila *„unvernünftig wie ein Mann, der zahlt“* (Gantenbein, 1964: 139) ist. Gantenbein lässt sich ihr unterordnen. Als Grund dafür erwähnt er, *„wer sich aushalten lässt, muss sich unterordnen. Ich lasse mich aushalten. Lila ist glücklich dabei“* (ebd.). Ansonsten konfrontiert er ihren Ehebruch mit seiner gespielten Blindheit, die ihm als Mittel dient, um seine Eifersucht zu beherrschen und keine Reaktion zu zeigen, weil er Angst davor hat, dass Lila ihn verlassen würde, falls er ihr gegenübersteht. Immer bleibt er zu Hause und überdenkt seine Beziehung mit Lila. Unter diesem Aspekt hat Liette Bohler richtig erkannt, dass Gantenbein *„die im Patriarchat typisch weibliche Rolle“*, während Lila *„die traditionell männliche Rolle“* übernimmt (Bohler, 1996: 177). Mit solchem Rollenwechsel scheint sich Gantenbein völlig zufrieden zu geben. Diese Umkehrung der Geschlechterrolle ermöglicht es ihm, über sein Verhältnis zur Frau genau und intensiv zu reflektieren (vgl. ebd., 177). Im Gegensatz zu Gantenbein missfällt es Stiller, dass seine Frau fast alles für ihn bezahlt. Er verlangt von Julika, *„seine Dienerin zu werden“* (Stiller, 1959: 139). Dabei erwartet er, dass sie in der Nacht eine Mehlsuppe für ihn und seine Genossen kocht, die sich endlos über Bildhauerei unterhalten.

In der Gesellschaft werden die Figuren Julika und Lila freilich von den anderen sehr gelobt und bewundert. Als wunderschöne Ballerina hat Julika viele Verehrer: *„Nie ohne frische Blumen im Arm verließ sie das Theater, nie ohne leise und ehrliche Angst, dass draußen der nächste Verehrer wartete“* (ebd., 112f.). *„In jeder Gesellschaft drehte man sich um Julika“* (ebd., 119), wogegen Stiller ihre Erfolge im Ballett durch seine eigenen nichts entgegenzustellen vermag. Ihre Karriere macht ihm zu schaffen und trägt sogar dazu bei, dass er *„ziemlich menschenscheu“* (ebd., 118) ist. Fernerhin ist Julika als Ehefrau von Stiller hoch geschätzt und er fühlt sich deshalb minderwertig. Man meint immer, dass sie ihn mehr liebt, als er es verdient. Die Kinderärztin beschreibt Julika als *„ein ganz wunderbarer Mensch [...], wie sie, [...] in ihrem Leben es noch kaum getroffen hatte“* (ebd., 144). Nicht nur diese Ärztin, sondern auch sein Verteidiger stellen die gleiche Frage, womit Julika es verdient hat, mit so einem Mann wie Stiller verheiratet zu sein (vgl. ebd., 144 u. 485f.).

Auf ähnliche Weise ist Lila als große Schauspielerin allseits verehrt. Im Theater ist sie so geachtet, dass sie *„in diesem Haus alles durchsetzt“* (Gantenbein, 1964: 146). Trotz ihrer Unpünktlichkeit wird sie von ihren Kollegen respektiert. Für Gantenbein ist es selbstverständlich, dass sie *„viele Verehrer ihrer Kunst“* (ebd., 161) hat. Den stürmischen, begeisterten Applaus, mit dem man ihr zujubelt, kommentiert Gantenbein so: *„sie klatschten noch immer. Demonstrativ. Als wollten sie den blinden Gantenbein unterrichten, wie großartig die Frau ist, die er liebt. So jeden Abend“* (ebd., 463). Ihre Verehrer fasziniert sie nicht nur um ihrer Kunst willen, sondern ebenso sehr auch menschlich, weil sie den blinden Gantenbein liebt, der ihre Kunst nicht sehen kann (vgl. ebd., 161). Im Gegensatz zu Stiller, der seine Frau für nicht lobenswert hält und die Bewunderung der anderen für sie ablehnt, ist Gantenbein stolz auf seine Frau und zufrieden mit ihrem gesellschaftlichen Prestige.

Es lässt sich also erkennen, dass fast alle männlichen Protagonisten Frischs sich den Frauenfiguren immer unterlegen fühlen, sich ihnen somit stets unterwerfen und sie für ihr unfeines Benehmen um Verzeihung bitten. So befindet sich der Protagonist unvermutet in der schwierigen Situation, sich bei seiner Partnerin entschuldigen zu müssen, wobei es tatsächlich sie sein sollte, die sich bei ihm entschuldigt: *„Es fällt auf, wie häufig dieser Mensch sich glaubte entschuldigen zu müssen“* (Stiller, 1959: 116). Julika lässt Stiller fast eine Stunde lang vor dem Theater stehen, jedoch bittet er sie um Verzeihung für seine Beharrlichkeit (vgl. ebd., 114). Als sie sich ihn auf dem Heimweg verbittet, Arm in Arm zu gehen, ist er erschüttert und entschuldigt sich lange für seine Zudringlichkeit, die ihm selbst widerlich wäre (vgl. ebd., 113f.). Statt ihr Vorwürfe zu machen, schämt sich Stiller seiner geringen Kenntnisse von der Kunst des Balletts, wenn sie von nichts anderem als ihrer Tanzerei plaudert (vgl. ebd., 115). Ansonsten kann er sie nicht als die Stärkere anerkennen, wie er ihre Reaktion auf seinen Wutausbruch bei der Konfrontation im Atelier beschreibt:

„Ihr Hochmut (ihre Nachsicht) ist so stur und unerschütterlich; wie eine Siegerin, die ja nichts dafür kann, dass ich immer wieder unterliege, oder wie eine Mutter, eher noch wie eine Mutter, die ihren etwas unverbesserlichen Buben trotz allem so liebhat, lächelt sie, und ihre Überlegenheit dünkt mich so bodenlos“ (Stiller, 1959: 498).

Im Fall von Gantenbein bemerkt er auch in seiner Vorstellung von Philemon und Baucis: *„Ich habe noch keine Frau gekannt, die nicht eine Entschuldigung erwartet, wenn sie bei einem andern Mann gewesen ist, und sie auch erreicht, nämlich eine Entschuldigung meinerseits, damit der Zukunft nichts im Wege steht“* (Gantenbein, 1964: 287). Außerdem schluchzt Lila bei Gantenbeins Geständnis seiner gespielten Blindheit, als nicht sie ihn, sondern er sie betrogen habe (vgl. ebd., 257). Im Fall von Philemon und Baucis ist es nicht sie, die ihre Untreue zugibt, sondern er, der gesteht, die Briefe gelesen zu haben (vgl. ebd., 301).

Sogar im Moment höchster Aggression, wo die Männerfiguren ihr Whisky-Glas oder eine Flasche gegen die Wand, in den Kamin oder in die Küchennische schleudern, müssen sie sich von Mal zu Mal für ihre schlechten Manieren entschuldigen. Stillers Gereiztheit tat ihm immer sehr leid. Er *„entschuldigte sich und hatte oft sehr nette Einfälle, etwas wiedergutzumachen, sei es mit einer Lieblingsspeise von Julika, die nur er zu kochen verstand, sei es mit einem seidenen Schal, [...] oder mit Flieder...“* (Stiller, 1959: 121). Auch Svoboda entschuldigte sich bei Lila jedesmal sofort, nachdem er ein Glas oder eine Flasche zerschmettert hat (vgl. Gantenbein, 1964: 359, 361). Gantenbein bittet Lila ebenfalls um Verzeihung für ihre gerissene Perlenkette (vgl. ebd., 256). Stets leiden Frischs männlichen Protagonisten unter dem Minderwertigkeitsgefühl, das sie nicht zu überwinden vermögen.

3.2.2 Zweifel an Männlichkeit

Bei Frisch scheinen die männlichen Protagonisten in seinen Romanen gemeinsam vor Frauen unfrei zu sein. Immer wieder werden sie von der Angst vor dem anderen Geschlecht und dessen Sinnlichkeit deprimiert, können sich allerdings nicht von dieser Angst erlösen. Infolgedessen haben sie stets Schwierigkeiten im Umgang mit den Frauenfiguren und zweifeln an ihrer Männlichkeit.

Stiller setzt sich in seinem *„Zerwürfnis mit dem Körper“* (Stiller, 1959: 142), das nur seinen eigenen zu betreffen scheint, mit der Schönheit anderer Menschen auseinander. Ihm erscheinen Männer wie Frauen sehr schön und er zeichnet sie ständig. Er wird immer

wieder von den Kindern im Strandbad, von ihrer Haut, sogar auch vom menschlichen Körper im Ballet begeistert (vgl. ebd.). Nur er selbst, meint Stiller, *„hatte das Pech, in einem männlichen Körper zu wohnen, der sein Liebstes beschmutzte“* (ebd., 143). Indessen scheint seine negative Einschätzung seines eigenen Körpers nur eine reine Einbildung zu sein, weil er einige Jahre lang jeden Tag schwimmt und damit *„ein sportlicher Schwimmer gewesen sein soll“* (ebd., 141). In dieser Hinsicht erinnert er an den Protagonist Max Frisch in *Montauk*, der auch einen negativen Eindruck von sich selbst hat. So hält er sich für überhaupt nicht attraktiv. Am Meer wagt er nicht, ohne Kleider zu baden, denn *„dazu ist sein Körper nicht schön genug“* (Montauk, 1981: 96f.). Sogar als er zugibt, Lynn nach der ersten Begegnung wiedersehen zu wollen, meint er: *„sowie eine Frau mir gefällt, komme ich mir jetzt als Zumutung vor“* (ebd., 14).

Dass Stiller an seiner Männlichkeit zweifelt, liegt seinem schlechten Erlebnis im Spanischen Bürgerkrieg zugrunde, nach welchem er sich nicht mehr als Mann fühlt. Dass er im russischen Geflecht nicht geschossen hat, hält er für ein Versagen. Er greift sich selbst an, *„ein Versager“* (Stiller, 1959: 353), *„ein Feigling“* (ebd., 354) und *„kein Mann“* (ebd., 355) zu sein. Dieses Gefühl kann Stiller nicht loslassen. Für ihn ist es die Bestätigung seiner Unmännlichkeit. An einer Stelle sagt er Sibylle: *„Ich bin kein Mann. Jahrelang habe ich auch davon geträumt: ich möchte schießen, aber es schießt nicht [...] es ist der typische Traum der Impotenz“* (ebd., 355). Diese Geschichte ist *„das allererste, was Julika aus seinem Mund vernommen hat“* (ebd., 182).

Fernerhin können Stiller und Julika aufgrund ihres einjährigen Verdienstauffalls kein Kind haben. Dies bezieht er bloß auf sich, weil er glaubt, dass sie *„gewissermaßen doch seinetwegen auf Kinder verzichten musste“* (ebd., 118), und dass sie als Frau ein Kind in einer Weise erfüllen könnte, wie er es nie vermag. Demgemäß fühlt sich Stiller in seiner Männlichkeit strapaziert und tief beleidigt, ist allerdings nicht imstande, sich aus solcher schwierigen Situation zu erlösen.

Die männlichen Protagonisten halten es für besonders nötig, die Forderungen der Frauenfiguren zu erfüllen und sie glücklich zu machen, um sich selbst als Mann zu erweisen. Außerdem bekommen sie stets den Eindruck, dass ihre Frauen sie mit anderen Männern vergleichen. So fragt der an seiner Männlichkeit zweifelnde Gantenbein die

immer unglückliche Contessa Lila, „*Bin ich kein Mann?*“ (Gantenbein, 1964: 335), „*Bin ich's, der dich unglücklich macht?*“ (ebd., 336), und will noch wissen, „*ob und inwiefern die Umarmung mit anderen Männern anders sei*“ (ebd., 336). Auch der Protagonist Max Frisch aus *Montauk* zweifelt daran, ob er für Marianne ein guter Partner sei. Bei der Reflexion über sein Leben mit ihr gesteht er ihr in Gedanken ein: „*wenn Du fröhlich bist, vergesse ich für eine Weile wieder Dein Unglück mit mir*“ (Montauk, 1981: 84).

Der Protagonist Frisch bemerkt, dass Marianne, während ihrer Ehegemeinschaft mit ihm, sich sehr wohl fühlt, als sie gleichzeitig eine Liebesbeziehung mit einem anderen Mann hat: „*Zu dieser Zeit ist sie sehr glücklich, das sieht jedermann, auch er*“ (ebd., 123). Er macht ihr keinen Vorwurf, dass sie ihm ihre Liebschaft mit einem anderen Mann nicht gesteht, sondern gibt sich selbst die Schuld für seine Unwissenheit: „*Es ist sein Fehler; ein Mann, der es nicht merkt, dass die Frau aus einem andern Bett kommt, ist kein zärtlicher Mann*“ (ebd., 123). Aufgrund seiner Ahnungslosigkeit sowie seines Vertrauens in die Beziehung zu ihr wird er immer mehr zu Selbstzweifeln getrieben, denn „*sie weiß die ganze Zeit, dass er die ganze Zeit in Unkenntnis seiner Lage lebt, und wie soll sie ihm noch glauben, dass er nicht in allen Dingen sich ebenso irrt*“ (ebd., 124). Demgemäß bemerkt er, dass er sich selbst, seine Frau, und auch die anderen nicht zu überzeugen vermag.

Daneben lässt sich deutlich erkennen, dass der Protagonist Frisch seine Selbstzweifel im Zusammenhang mit seinem Alter sieht. So erregt Mariannes Zögern gegenüber seiner Bitte um eine feste Verbindung große Selbstzweifel, die er mit dem großen Altersunterschied zwischen ihnen verbindet: „*Marianne, Jahrgang 1939, stud. Phil., erschreckt von meiner Bitte; ich traue mir den Mut zu, Einsicht zu haben, wenn ich zu alt geworden bin für sie*“ (ebd., 104). Dass sie trotzdem zusammenleben können, erwähnt er nicht ohne eine gewisse Freude: „*es werden neun Jahre, länger als sie je gedacht haben*“ (ebd.). Er geht so weit, dass er sich für das Fremdgehen seiner Frau mitschuldig fühlt und diese Schuld auch auf sein Alter bezieht:

„Warum sie's nicht haben sagen können, schließlich versteht er auch das: sie haben nicht wissen können, dass er es versteht; er hat keine Gewähr geboten, dass er, ein Sechzigjähriger, sich nicht erschießt, vergiftet, erhängt deswegen“ (Montauk, 1981: 126).

Es versteht sich von selbst, dass Frischs männliche Protagonisten die Leidensmiene der Frauenfiguren immer nur auf sich beziehen und diese für einen Vorwurf gegen ihre mangelhafte Männlichkeit und Selbstzweifel halten. Deswegen fühlen sich die Männerfiguren Stiller, Gantenbein, sowie Max Frisch nicht nur in ihrer Identität als Mann, sondern auch im Selbstbewusstsein verletzt, insofern sie keine Anerkennung von den Frauenfiguren erfahren. Mehrmals wiederholt jeder einzelne Protagonist, dass er kein Mann sei.

3.2.3 Angst vor Weiblichkeit und Sexualität

Was Frischs Protagonisten zu großen Teilen tief verletzt, ist die Forderung ihrer Partnerinnen nach freier Liebe und freier Sexualität. Die ‚selbstständigen‘ Frauenfiguren beanspruchen das Recht zu lieben, wen und wie sie wollen. Den ihnen nicht mehr gefallenden Partner vertauschen sie mit einem anderen, der sie befriedigen könnte. Stets leiden die Protagonisten unter der Angst, dass ihre Partnerinnen sie zum Geschlechtsobjekt degradieren und damit ihre männliche Selbstsicherheit völlig zerstören könnten. In dieser Hinsicht fühlen sie sich von den Frauengestalten beherrscht. Diese verschaffen sich eine Machtstellung, die damals nur der Mann inne hatte. Die Angst vor der Sexualität mit den Frauenfiguren zeugt von ihrer Verachtung, Hass- sowie Ressentimentgefühlen gegenüber den Frauenfiguren. Immer wieder haben sie somit Schwierigkeiten im Umgang mit der erotischen Beziehung zu Frauen.

Die männlichen Protagonisten in den untersuchten Romanen stehen gemeinsam vor dem großen Problem, keine glückliche erotische Beziehung zu ihren Partnerinnen aufnehmen zu können. Im Fall von Stiller versteht es sich von selbst, dass er die Sexualität mit Frauen bedrohlich findet. Seiner Frauenangst, wie bereits erwähnt, liegt sein Erlebnis im Spanischen Bürgerkrieg zugrunde. Obwohl kein sicheres Indiz dafür besteht, dass der Geschlechtsverkehr mit Stiller für Sibylle oder einer anderen Frau unbefriedigend ist, lässt ihn seine Versagensangst kein einziges Mal los. Rückblickend hält er seine Ehe mit Julika für ‚eine Niederlage‘ (Stiller, 1959: 560), wobei er Rolf erklärt: ‚Du kannst eine Frau verlieren, wenn du sie gewonnen hast. Soll einer kommen! Aber wenn du selber sie nie gewonnen hast, nie gefunden, nie erfüllt?‘ (ebd.). Auch bei Sibylle ist Stiller nicht

fähig, sich von seiner Angst vor der Sexualität zu befreien. Dass ihre letzte Nacht als „*Scherbennacht*“ (ebd., 405) bezeichnet wird, lässt sich als Anzeichen dafür ansehen (vgl. Haupt, 1996: 148).

Ansonsten wird im Roman *Mein Name sei Gantenbein* erstmals das glückliche erotische Zusammensein zum Ausdruck gebracht. Von Lila wird geschildert, dass sie einige sexuelle Erfahrungen hat: „*Sie kennt vermutlich viele Männer*“ (Gantenbein, 1964: 163). Immer ist sie in der Lage, eine glückliche erotische Beziehung mit den Männern zu führen. Ihr Mann Gantenbein fühlt sich als ein besserer Liebhaber als alle anderen, einerseits, weil nur ein Blinder sich dem Partner hinzugeben vermag; Gantenbein besitzt „*die Zärtlichkeit eines Blinden, die erlöst von allem, worüber man erschrickt, wenn man es vom andern auch gesehen weiß*“ (ebd.), andererseits, weil er seine Frau nicht mit anderen Frauen vergleicht. Dazu bringt Gantenbein Gründe für das Versagen anderer Männer in der Sexualität vor:

„Vergewaltiger, nicht aus Rausch, sondern vom Willen her, Ehrgeizlinge, die vor Ehrgeiz versagen, langweilig, [...] Männer von Geist, Neurotiker, störrisch und schwierig, wenn sie die Augen von Lila sehen, [...], haben Angst und sind taub“ (ebd.).

Enderlin lässt sich auch zu den Männern zählen, die erotische Probleme haben. Als er Lila leidenschaftlich zum ersten Mal küsst, glaubt er „*in nüchterner Einsamkeit schon zu wissen, dass es nicht anders sein würde als immer und immer*“ (ebd., 117). Nach der Liebesnacht mit Lila meint er, „*jede Frau, [...], die er umarmt hatte, fühlte sich geliebt; jede aber, die er wirklich zu lieben begann, sagte ihm früher oder später, dass er, wie alle Männer, von Liebe keine Ahnung habe*“ (ebd., 124). Hier lässt sich seine Angst vor den eigenen Gefühlen eindeutig erkennen, die Angst davor, zurückgewiesen und somit enttäuscht zu werden. Dies ist auch der Grund dafür, dass Enderlin einer Weiterführung der Liebesaffäre skeptisch gegenübersteht und so nur einen kurzen oberflächlichen Kontakt mit Frauen hat.

Außerdem empfindet er das erotische Erlebnis mit Lila als „*eine Nacht mit einer Frau, die eingehen wird in jene seltsame Zahl, die man niemals nennt. Mille e tre!*“

(Gantenbein, 1964: 104). Enderlin bezeichnet sie auch als eine Frau, „*die einging in die Namenlosigkeit aller Frauen, die gerade einen Mann brauchen*“ (ebd., 122).

Nach Iris Block scheint Lila für Enderlin nur eine beliebige Sexualpartnerin zu sein (vgl. Block, 1998: 214). Sein sexuelles Verlangen wird in der Szene im Taxi dargestellt. Statt am Flughafen abzureisen, entscheidet er sich, in der Stadt zu verbleiben und Lila wiederzusehen. „*Im Taxi, die Hand in der Schlaufe, ist Enderlin stolz, dass er nicht die Unterlassung gewählt hat, zugleich verdutzt; sein Körper sitzt im Taxi, aber die Begierde hat seinen Körper verlassen [...] und Enderlin weiß nicht, wozu er eigentlich zu dieser Frau fährt*“ (Gantenbein, 1964: 200f.). Seine Begierde rechtfertigt seine Rückkehr zu ihr. Trotzdem befindet sich zwischen Enderlin und Lila keine dauerhafte befriedigende Liebesbeziehung.

Der Anhaltspunkt, dass Frischs Männerfiguren tatsächlich im Großen und Ganzen sexuelle Probleme haben, deutet auf Gantenbeins Ausnahmerolle hin. So findet sich Enderlin wieder wie alle Männer, die Schwierigkeiten im Umgang mit Sexualität haben, und entschließt sich somit, Gantenbein sein zu wollen (vgl. ebd., 124). Obendrein vertritt Enderlin die Ansicht, dass die tiefe Leidenschaft zwischen Mann und Frau nicht lange bestehen kann, weil sie irgendwann von der Gewöhnung beschädigt wird. Konsequenterweise stellt sich Enderlin „*ein Paar mit liebtesten Körpern allnächtlich im gemeinsamen Zimmer*“ (ebd., 207) vor. Nach einer gewissen Zeit fühlt sich jedes Paar gewissermaßen zwangsläufig nicht mehr sexuell befriedigt und muss sich fragen: „*Wie sollt Ihr es ertragen, dass Ihr euch so gut, immer besser, so geschlechtlos versteht, als wärt Ihr nicht immer nach, so als Körper gesehen, ein Mann und ein Weib?*“ (ebd., 208). Zusammen leben Mann und Frau ohne Neugierde, denn „*man kann nicht all die Jahre staunen*“ (ebd., 211). Letztendlich werden sie durch die „*Sehnsucht nach Begierde*“ (ebd., 209) in den Ehebruch getrieben. Diese Vorstellung empfindet Enderlin als „*die Hölle*“ (ebd., 189 u. 193).

Die Sexualität mit Frauenfiguren wird auch im Gespräch zwischen Gantenbein und dem Arzt Burri thematisiert. Burri vertritt die Ansicht, dass eine harmonische Verbindung nicht von Dauer sein kann, weil der Mann immer an der Sexualität mit der Frau zweifelt und von dieser getäuscht wird. Nach seiner These verachtet der Mann eigentlich die Frau,

was er sich selbst nicht eingesteht (vgl. Stiller, 1959: 323). Wegen ihres Schauspieldaseins bleibt die Frau für ihn unverständlich. Männer sind irreführt, weil eine Frau den Orgasmus und den Genuss vorzuspielen scheint. Außerdem bemerkt Burri den biologischen Unterschied zwischen Mann und Frau:

„die Frau kann in einer Nacht mit zehn Männern zusammensein, der Mann nicht mit zehn Frauen; er muss Begierde haben, sie kann es geschehen lassen auch ohne Begierde, deswegen ist die Hure möglich, aber nicht das männliche Gegenstück“ (Gantenbein, 1964: 324).

Unter diesen Umständen schließt Burri; *„Die Frau ist ein Mensch, bevor man sie liebt; sobald man sie liebt, ist sie ein Wunder, also unhaltbar“* (ebd.). Auch Svoboda kommt die Sexualität von Frauengestalten rätselhaft vor. Seiner Meinung nach verhalten sich Frauenfiguren in der erotischen Umarmung bei jedem Mann anders, während Männerfiguren durch ihre aktive Rolle in der Umarmung sich bei jeder Frau gleich verhalten:

„Es ist immer der Mann, der in der Umarmung handelt. Er bleibt er selbst, [...] Umgekehrt weiß der Mann keineswegs, wie eine Frau, wenn sie weg geht, in der Umarmung mit einem andern ist. [...] Die Frau ist ungeheuer durch ihre fast grenzenlose Anpassung“ (ebd., 441).

In *Montauk* ist weniger als in den anderen Romanen von der Angst vor der Sexualität und von den erotischen Problemen der Männer die Rede, wobei solche Probleme unterschiedlich begründet werden. Der Hauptprotagonist Max Frisch verhält sich der mädchenhaften Lynn gegenüber aufgrund des Altersunterschieds gehemmt. Er ist sich seines Alters bewusst und versucht deshalb zuerst zu vermeiden, der Liebhaber der viel jüngeren Lynn zu werden: *„Er kennt sein Alter; er ist entschlossen, es endlich anzunehmen [...] nach dem Essen nicht lang zu bleiben und sie keinesfalls zu küssen [...] Es steht diesen Händen nicht zu, ihre Taille zu fassen“* (Montauk, 1981: 71). Seine Scheu vor Intimität begründet er mit dem Altersunterschied: *„dass es sich verbietet, eine jüngere Frau an diese meine Zukunftslosigkeit binden zu wollen“* (ebd., 203). Trotzdem wird er

später für eine kurze Zeit ihre Geliebte. Ansonsten bleibt er schüchtern und erstaunt über seine Nähe zu ihr:

„Er ist noch immer überrascht, dass er diesen Körper kennt. Er hat es nicht erwartet. Wenn Lynn nicht ab und zu ein Zeichen geben würde, dass auch sie sich an die Nacht erinnert, seine Hände würden nicht wagen, ihren Kopf zu fassen“ (ebd., 57).

Der Protagonist Frisch vergleicht seinen ersten Geschlechtsverkehr mit Lynn mit seinen anderen erotischen Erlebnissen und erkennt überrascht: *„Jedes erste Mal mit einer Frau ist wieder das erste Mal; die Verwunderung ohne Erinnerung“* (ebd., 100). Auch beim zärtlichen Zusammensein mit ihr fühlt er *„die plötzliche Ähnlichkeit aller Frauen im Augenblick ihrer Lust“* (ebd., 130). Nach Ursula Haupt ist die sexuelle Beziehung zwischen Frisch und Lynn allgemein von Vertrautheit oder Routine gekennzeichnet (vgl. Haupt, 1996: 150). Außerdem befindet sich zwischen ihnen keine große Leidenschaft, was in der Szene in Central Park erkennen lässt: *„Sie liegen nicht im Gras umschlungen wie andere Paare, sondern sie sitzen“* (Montauk, 1981: 117). Obendrein erzählen sie einander sachlich und nüchtern von ihren früheren erotischen Erlebnissen.

Hinter der sexuellen Unsicherheit Frischs männlicher Protagonisten steht die männliche Grundangst vor Impotenz. Nur Stiller, wie bereits erwähnt, gesteht Sibylle seine Angst offen, als die beiden über sein schlechtes Erlebnis im Spanischen Bürgerkrieg sprechen. Auch der Protagonist Max registriert zweimal in Montauk seine Impotenz. Es spielt für ihn keine wichtige Rolle, dass er in der letzten Nacht mit Lynn impotent ist: *„Ihre letzte Nacht ist nicht melancholisch gewesen; aber sein Körper hat versagt“* (ebd., 187f.), trotzdem beschäftigt ihn *„sein körperliches Versagen, wenn es ihm beiläufig einfällt“* (ebd., 188) nicht weiter. Allerdings hält er sein sexuelles Versagen rückblickend auf frühere Erlebnisse für wichtig: *„Impotent (zum ersten Mal) mit 35 Jahren“* (ebd., 68). Auch Enderlins gedankliche Beschäftigung mit dem weiblichen Geschlecht (vgl. Gantenbein, 1964: 230), wie Claus Reschke schon bemerkt hat, kann als ein Indiz für seine äußerste Angst davor, dass er impotent und sexuell unbefriedigt ist, interpretiert werden (vgl. Reschke, 1990: 339). Hier ist seine Reaktion auf die Angst vor Weiblichkeit und Sexualität besonders anschaulich. Der im Krankenhaus liegende Enderlin kann nicht an eine einzelne Frau denken, sondern bloß an *„alle Frauen“* (Gantenbein, 1964: 230). Er

lehnt jegliche persönliche Sexualität ab und stellt sich den weiblichen Körper generell vor. Letzlich werden die Frauen auf ihr Geschlecht reduziert:

„Und er denkt an ihren Schoß nur, in ihren Schoß; er denkt an keine, die er kennt, aber an alle, die er versäumt hat; Schöße; Münder und seine Zunge in ihren Mündern; wenn ihre Gesichter einander zum Verwechseln gleichen [...] Schöße, Lippen, Schenkel, Haare, Brüste, Augen, die ganz schmal werden dabei, und Schöße, Schöße, alle Schöße“ (ebd.).

Bei der Beschreibung der männlichen Angst vor Weiblichkeit und Sexualität steht das Leiden der Protagonisten unter diesen Umständen im Vordergrund. Einerseits suchen sie eine Frau, mit der sie eine harmonische Liebesbeziehung führen können, andererseits werden sie von ihren Versagensängsten gequält und fühlen sich von der weiblichen Sinnlichkeit bedroht. Infolgedessen zweifeln sie immer mehr an ihrer Männlichkeit. Hier lässt sich selbstverständlich eine deutliche Verbindung zwischen Frauen- und Sexualangst und Zweifel an Männlichkeit feststellen.

3.2.4 Wunsch nach Überlegenheit

Frischs männliche Protagonisten sind allgemein chauvinistisch, wie Claus Reschke erkannt hat: „*Frisch's men share one characteristic uniformly: every one of them is a chauvinist*“ (Reschke, 1990: 336). Alle Protagonisten besitzen einen gemeinsamen Wunsch, nämlich den Frauenfiguren an Intelligenz überlegen zu sein. In *Montauk* wird der männliche Wunsch deutlich, Frauen beherrschen zu wollen. Der Erzähler Frisch versucht Lynn als gleichberechtigte Partnerin zu betrachten. Er gesteht allerdings, dass er in der Vergangenheit für sich in Anspruch genommen hat, die Rolle des Überlegenen gegenüber seiner Geliebten zu spielen. Auch Marianne, eine seiner Geliebten, kritisiert ihre bittere Zeit mit ihm. Er will sie glauben machen, dass ihre Selbstverwirklichung nur durch Männer möglich ist. Frisch ist von ihrer Klage tief getroffen und registriert seinen Fehler in der „*wohlwollenden Versklavung der Frau*“ (Hannemann, Bruno, 1982: 33-45, 44; zit. nach Block, 1998: 274). So beschreibt er:

„Zuerst finde ich es grotesk, ihr Fazit: dass ich in zehn Jahren nichts zu ihrer Selbstverwirklichung beigetragen habe. Sie spricht in aller Ruhe. Ich habe sie auf Händen getragen: die bequemste Art, umzugehen mit einer Frau, und die schlimmste Art. [...] Offenbar habe ich mich von Anfang an verhalten, als sei ich Gottvater oder mindestens Adam, das Weib aus seiner Rippe gemacht: KOMM, FOLGE MIR, ICH LEITE DICH! [...] Mein Laster: MALE CHAUVINISM. Nur mein Verhalten von Anfang an und von Tag zu Tag hat eine kluge Frau verleiten können zu der Meinung, ihre Selbstverwirklichung sei Sache des Mannes, der Männer“ (Montauk, 1981: 94).

Deutlich lässt sich dieser chauvinistische Zug auch bei Stiller erkennen. Es versteht sich von selbst, dass er Julika mit seinem Chauvinismus tödlich beleidigt. So muss er zugeben: *„Ich kann einen Menschen töten, aber ich kann ihn nicht wieder auferwecken [...] Ich habe diesen Menschen kaputt gemacht“* (Stiller, 1959: 552). Konsequenterweise weist der Staatsanwalt Rolf ihn auf seinen Fehler hin, dass er nicht nur sein eigener, sondern auch Julikas Schöpfer gleichzeitig zu sein versucht. Er macht sie zu seinem *„Lebenswerk“* (ebd., 557) und vermag sie nicht mehr freizulassen:

„Manchmal könnte man fast meinen, du hältst dich für einen Zauberer, der diese Frau Julika in ihr Gegenteil verzaubern kann“ (ebd., 555)

„diese Frau hat dich nie zu ihrer Lebensaufgabe gemacht. Nur du hast so etwas aus ihr gemacht, [...] von allem Anfang an. Du als ihr Erlöser [...] du wolltest es sein, der ihr das Leben gibt und die Freude. [...] Sie als dein Geschöpf“ (ebd., 557).

Es hat sich gezeigt, dass in seiner Beziehung mit Julika Stillers Chauvinismus im Vordergrund steht. Er versucht über seine kranke Frau in allem überlegen zu sein und sie zu beherrschen. Schon beim Kennenlernen der beiden wird sein Wunsch nach Überlegenheit hervorgehoben. Stiller/White beschreibt die Szene so: *„Die Beziehung zwischen der schönen Julika und dem verschollenen Stiller begann mit der Nußknacker-Suite von Tschaikowsky (zum Verdruß der jungen Tänzerin bezeichnete Stiller, ebenfalls noch jung, dazu beflissen, der schönen Julika irgendwie Eindruck zu machen, diese Musik als Seifenblasenzauber, als virtuose Impotenz, als illuminierte Limonade, als Kitsch für Vorgerückte usw.)“* (Stiller, 1959: 111). Es ist nachvollziehbar, dass Stiller gleich eine Chance wahrnehmen will, seine Autorität zu genießen. Er beurteilt Julikas Tanzmusik, ohne eine eingehende Kenntnis davon zu haben. Weiter versucht er, sich Gehör zu

verschaffen und sich als selbstsicheren Mann zu präsentieren. In Gesprächen mit Julika *„redete Stiller dann sehr viel wie einer, der sich allein für die Unterhaltung verantwortlich dünkt“* (ebd., 113). Weiter drängt er ihr ein Kissen, auf welches sie wirklich nicht braucht (vgl. ebd., 528). Dass er sie auffordert, eine Mehlsuppe für ihn und seine Genossen zu kochen, kann auch als Indiz dafür angesehen werden. Fernerhin verwandelt er als Künstler seine Frau sogar in eine Vase: *„ein Kopf auf einem langen, säulenhaften Hals, eher eine Vase als eine Frau“* (ebd., 339).

Im Großen und Ganzen erscheinen die Frauenfiguren dem großen Teil der männlichen Protagonisten in Frischs Romanen jeweils bloß als ein Geschlechtsobjekt, nicht als einen gleichberechtigten Menschen. Ähnlich vertritt Burri diese Ansicht: *„Die Frau ist ein Mensch, bevor man sie liebt, manchmal auch nachher“* (Gantenbein, 1964: 324). Sobald der Mann sie liebt, kommt sie ihm nicht mehr wie ein Mensch vor, sondern nur wie ein Geschlechtswesen. Als Geschlechtswesen verliert sie jegliche Individualität und infolgedessen sind alle Frauen gleich. Auch Enderlins erotische Vorstellung von allen Frauenfiguren (vgl. ebd., 230), wie bereits erwähnt, lässt sich als einen Hinweis dafür deuten, dass Frauen nicht als Einzelwesen anzusehen sind, sondern bloß als Körperteile ohne Gesicht und somit ausgetauscht werden können. Unter diesem Aspekt erkennt Bohler: *„Das Prädikat ‚Frau‘ wird zu einer eigenständigen Kategorie, die nicht in der Kategorie ‚Mensch‘ erhalten ist“* (Bohler, 1998: 183).

Die Frauenfigur Marianne ist nicht die einzige Frau, die sich über das chauvinistische Verhalten des Mannes beklagt. Auch Lila, als sie mit Svoboda nächtelang über ihre Liebesbeziehung mit Enderlin spricht, beschuldigt ihn seines Chauvinismus. Sie wirft Svoboda vor, dass er sie *„bloß als Frau“* (Gantenbein, 1964: 360) sieht, somit fühlt sie sich zutiefst beleidigt. Auf ähnliche Weise beschwert sich Sibylle bei Rolf darüber, dass er nur *„irgendeine Frau“* (Stiller, 1959: 385) sucht, somit verleiht sie ihrem Wunsch Ausdruck, von ihm als eine individuelle Frau angesehen zu werden.

Dass Frischs männliche Protagonisten chauvinistisch sind, bedeutet nicht, dass sie über eine große Selbstsicherheit verfügen, sondern es reflektiert im Großen und Ganzen ihre sexuelle Unsicherheit. Aufgrund ihrer Frauen- und Sexualangst sowie des Zweifels an ihrer Männlichkeit versuchen sie Macht über Frauen auszuüben. Sie erhoffen sich davon,

sich selbst und der Frau ihre Männlichkeit sowie ihre Überlegenheit zu beweisen und somit von ihr als Mann anerkannt zu werden. Ich stimme mit Reschke überein, wenn er ausführt: *„One might assume that the chauvinism of the protagonists in Frisch’s novels [...] reflects their strong confidence in themselves. That is not the case, instead, the men’s chauvinism frequently masks their sexual insecurities”* (Reschke, 1990: 339).

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Frischs männliche Protagonisten vom Minderwertigkeitsgefühl, vom Zweifel an ihrer Männlichkeit sowie von der Angst vor Weiblichkeit und Sexualität zutiefst deprimiert werden. Umgekehrt sind Frischs weibliche Gestalten beruflich wie gesellschaftlich gemäß ihren eigenen Fähigkeiten erfolgreich. Die meisten sind wirtschaftlich unabhängig und verdienen sogar mehr als die Männerfiguren. Somit tendieren sie dazu, die Rolle des Mannes als Ernährer und Führer zu übernehmen. Außerdem wollen sie nicht mehr als Geschlechtswesen, sondern als ein menschliches Wesen betrachtet werden. Infolgedessen fühlen sich die männlichen Protagonisten den Frauenfiguren unterlegen und von ihrer äußerlichen Unabhängigkeit bedroht. Auch hinsichtlich ihrer persönlichen Beziehung zu ihren Partnerinnen fühlen sich die Männerfiguren immer unsicher. Keiner vermag eine wirklich glückliche Affäre mit jeglicher Frauenfigur zu haben. Immer wieder zweifeln sie an ihrer eigenen Männlichkeit. Unter diesem Aspekt hat Bohler hinsichtlich der Geschlechterrolle erläutert:

„Die männliche Angst vor der weiblichen Emanzipation wurzelt in der Befürchtung, dass das veränderte Rollenverhalten auch eine Umkehrung der Machtverhältnisse mit sich brächte und dass der Mann nicht nur die Rolle des Führers und Unterdrückers aufgeben müsste, sondern zusätzlich in die Rolle des Unterdrückten hineingedrängt würde“ (Bohler, 1998: 176).

Auch Ursula Haupt hat die Ursache männlicher Sexualangst genauer untersucht. Sie führt aus, dass die männliche Angst in der weiblichen Macht und Potenz begründet liegt, vor allem in ihrer Gebärfähigkeit und ihren sexuellen Forderungen, wobei die Männer befürchten, die Frau nicht sexuell befriedigen zu können (vgl. Haupt, 1996: 157). Solche Ängste versuchen sie vor den Frauenfiguren, insbesondere vor derjenigen, die sie lieben, durch chauvinistische Handlungen und Verhaltensweisen zu verbergen. Unter diesen

Umständen steht der patriarchalische Wunsch im Vordergrund, Frauen zu dominieren und in allen Aspekten des Lebens das beherrschende Geschlecht zu sein. Alle männlichen Protagonisten Frischs haben das gemeinsame Bedürfnis, sich den Frauenfiguren gegenüber jeweils als Mann, besonders als der Überlegene, zu erweisen, und der Frau ihre untergeordnete Stellung in der Gesellschaft als das schwächere Geschlecht zu beweisen. Allerdings erfüllen die Frauenfiguren diesen Wunsch nach Männlichkeit nicht und die männlichen Beziehungen zu den Frauenfiguren erweisen sich als gescheitert.

3.3 Begriffserklärung

Bei aller Verschiedenartigkeit der dargestellten Frauenfiguren in den Romanen von Max Frisch lassen sich die Figuren bei genauerer Analyse zwei Gruppen zuordnen. Nach meiner Untersuchung sind zwei weibliche Grundtypen zu unterscheiden, nämlich die ‚selbstständigen‘ Frauen und die ‚unselbstständigen‘ Frauen. Bei solcher Polarisierung der Frauentypen sind die Charaktereigenschaften der Frauenfiguren kategorisch voneinander getrennt. Diese Grundtypen bilden die Basis für die unterschiedlichen Charaktere. Die wichtigen gemeinsamen Kennzeichen der jeweiligen Typen werden in diesem Kapitel untersucht.

Die Typisierung in ‚selbstständige‘ Frauen und ‚unselbstständige‘ Frauen bezieht sich auf die Perspektive der männlichen Protagonisten, weil Max Frisch ausschließlich in seinen Romanen die Ansicht der Männer über Frauen thematisiert. Dabei geht es also keineswegs um die Selbstbetrachtung der Frauen.

Im Allgemeinen wird der Begriff ‚selbstständig‘ in mehreren Bedeutungs-wörterbüchern auf ähnliche Weise definiert, als „a) unabhängig von fremder Hilfe b) nicht von außen gesteuert; in seinen Handlungen frei, nicht von andern abhängig“ (Duden, Deutsches Universalwörterbuch), oder „a) ohne Hilfe, Anleitung auskommend, aus eigener Fähigkeit, Initiative handelnd b) nicht von außen gesteuert, nicht von anderen beeinflusst; in seinen Handlungen frei“ (Duden, Das Bedeutungswörterbuch, Bd. 10). Im Gegensatz dazu bedeutet der Begriff ‚unselbstständig‘ „a) zu sehr auf fremde Hilfe

angewiesen b) von anderen abhängig, nicht selbstständig“ (Duden, Deutsches Universalwörterbuch, Bd. 10).

Für meine Untersuchung der weiblichen Charaktereigenschaften in Max Frischs Romanen dienen die oben genannten Definitionen als Grundlage zu meiner Untersuchung. Die als ‚selbstständig‘ bezeichneten Frauen haben einen gemeinsamen Wunsch nach Unabhängigkeit und suchen ihn zu erfüllen. Mithilfe ihrer eigenen Fähigkeiten und ohne die Hilfe der anderen sind sie imstande, ihr Leben unabhängig zu führen. Daneben lassen sie sich nicht anleiten und sind deshalb fähig, ihre eigenen Entscheidungen zu treffen. In schwierigen Situationen handeln sie immer selbstsicher. Die Selbstständigen besitzen eine fortschrittliche, erwachsene Einstellung zur Liebe, Ehe sowie Sinnlichkeit. Sie sind keine Frauen, die gedankenlos lieben. Einerseits können sie immer eine glückliche Beziehung zu Männern führen, andererseits können sie allein leben, ohne mit ihren Geliebten zusammenzuleben. Auf den jeweiligen männlichen Protagonisten wirken sie intelligent, rätselhaft und undurchschaubar. Dabei tendieren sie zur Untreue, weswegen er ihnen nicht traut und sich ihnen gegenüber verunsichert fühlt.

Im Gegensatz dazu ist den ‚unselbstständigen‘ Frauen nach meiner Untersuchung die Schwäche gemeinsam. Trotz ihres beruflichen Fortschritts, sowie ihrer finanziellen Unabhängigkeit sind sie in vieler Hinsicht von den jeweiligen männlichen Partner abhängig. Ihnen erscheinen sie als unerfahren und lebensuntüchtig. Sie scheinen sich auf den anderen gern zu verlassen. Die ‚Unselbstständigen‘ lassen sich von außen beeinflussen. In komplizierten Situationen sind sie ebenso hilflos wie unsicher. Sie sind nicht in der Lage, allein einen eigenen Entschluss zu treffen. Immer wieder verhalten sie sich passiv. Von den männlichen Protagonisten bedürfen sie Hilfe, lassen sich von ihnen schonen und schützen. Deshalb finden sich die Männer in der Rolle des Helfers und in bestimmter Weise des dominierenden Partners wieder. Weiterhin finden sie diese Frauen erotisch unerfahren, kindlich sowie naiv, werden allerdings von ihrem jugendlichen Aussehen fasziniert. Mit ihnen an ihrer Seite fühlen sich die Männer selbstsicher.

In allen untersuchten Romanen sind diese beiden Frauentypen zu finden. Als ‚selbstständige‘ Frauen bezeichne ich Sibylle aus *Stiller* sowie Ingeborg aus *Montauk*. Lila aus *Mein Name sei Gantenbein* sowie Lynn aus *Montauk* lassen sich teilweise zu den

„selbstständigen“ Frauen zählen. Sie besitzen allerdings auch „unselbstständige“ Züge. Zu den „unselbstständigen“ Frauen rechne ich Julika aus *Stiller*, sowie Marianne aus *Montauk*. Wie schon erwähnt haben Lila und Lynn auch Aspekte von „unselbstständigen“ Frauen. Sie vereinigen in sich beide gegensätzliche Seiten. Über die Persönlichkeiten der anderen Frauenfiguren, nämlich Camilla aus *Mein Name sei Gantenbein*, Käte und Constanze aus *Montauk* erfährt man zu wenig, deswegen lassen sich diese Gestalten weder als die „Selbstständigen“ noch als die „Unselbstständigen“ einordnen. Ihre Charaktere werden in diesem Kapitel nicht behandelt.

3.3.1 „Selbstständige“ Frauenfiguren

3.3.1.1 Rätselhaftigkeit

Die „selbstständigen“ Frauenfiguren werden von den männlichen Protagonisten als geheimnisvoll und undurchschaubar angesehen. Es bereitet den Männerfiguren viel Schwierigkeiten, ihre Handlungen zu verstehen und ihre wahren Charaktere zu erkennen. Ihre Rätselhaftigkeit wirkt dennoch auf ihren männlichen Partner entzückend. Sie besitzen eine große Anziehungskraft, mit der sie die Männer faszinieren. Mitunter wirken ihre geheimnisvollen Kräfte allerdings auch beängstigend.

Als eine rätselhafte Frauenfigur tritt Sibylle aus *Stiller* auf. Ihre Gedanken und Handlungen kann ihr Mann Rolf nicht verstehen. „Das verwirrendste aber für Rolf war natürlich Sibylle“ (Stiller, 1959: 417). Ihre Erwartung von sich selbst und von den anderen verwirrt ihn. Ansonsten fühlt sich Rolf von ihrem Schweigen sehr bedroht, welches er zu interpretieren versucht. Er irrt sich allerdings mit seiner Vermutung, dass Sibylle eine Eifersüchtige ist. In Wirklichkeit ist das Gegenteil der Fall. Eigentlich fühlt sich Sibylle glücklich mit ihrem Liebhaber Stiller, lässt sich allerdings nicht von Rolf durchschauen. Sie „wollte ihm versichern, dass sie ihn begriff wie noch nie, kein bißchen Eifersucht empfände; aber es wäre die Wahrheit und zugleich der bare Hohn gewesen, und es ließ sich nichts sagen [...]“ (ebd., 364). Es erscheint Sibylle komisch und „ungläubig, dass ein Mann so wenig spüren würde“ (ebd., 360). Immer wieder wird Rolf von ihrem Verhalten in die Irre geführt.

Als bemerkenswert wird Sibylles Rätselhaftigkeit in mehreren Szenen geschildert, wobei auch ihre Untreue eindeutig zu erkennen ist. Bei ihr lassen sich diese beiden Eigenschaften jeweils gleichzeitig finden. Das wird weiter im nächsten Abschnitt, nämlich „Untreue“, dargestellt.

Für Lila aus *Mein Name sei Gantenbein* ist die Rätselhaftigkeit ein typisches und wichtiges Merkmal. Sie taucht als eine geheimnisvolle Frauenfigur auf, die eine starke Persönlichkeit hat und schwer zu durchschauen ist. Ihre Geheimnisse sind für ihre Liebesbeziehung mit dem blinden Gantenbein eine grundlegende Vorbedingung: *„Erst das Geheimnis, dass sie voreinander hüten, macht sie zum Paar“* (Gantenbein, 1964: 164). Gantenbeins Geheimnis ist seine gespielte Blindheit, wobei er keine Ahnung davon hat, ob Lila seine Blindenrolle durchschauen kann: *„Vielleicht weiß Lila schon lang, dass ich nicht blind bin, und sie lässt mir meine Rolle nur als Liebe?“* (ebd., 146). Die Antwort auf diese Frage bleibt ungeklärt.

Von ihren Gastspielreisen kehrt Lila immer mit einem anderen Mann zurück, den sie am Flughafen verabschiedet, ohne ihren blinden Ehemann Gantenbein davon wissen zu lassen. Außerdem verliert sie kein Wort über die Blumen, das Armband, sowie Liebesbriefe, die sie von ihren Liebhaber bekommt und herumliegen lässt. Ansonsten stellt Lila ihn nicht zur Rede, wenn Gantenbein ihre Briefe unterschlägt. Darüber hinaus erwähnt sie ihren neuen Verehrer, den sie als *„einen Ekel“*, einen *„Irren“* oder als *„dieser Kerl“* (ebd., 262) bezeichnet und von dem sie ein Telegramm erhält, mit der Formulierung: *„Ankomme Morgen Einhorn“* (ebd., 263). Gantenbein wird damit in Verwirrung gebracht. Von ihr erfährt er so gut wie nichts über diesen Kerl. Auch seine Frage, *„ob Lila ihn in irgendeiner Weise hat wissen lassen, dass es Gantenbein gibt“* (ebd.), bleibt zuerst unbeantwortet.

Gantenbeins Vorstellung von Lila als eine zukünftige Mutter erregt den Zweifel an seiner Vaterschaft. Anfänglich hat er Angst davor, dass sie ihm die Schwangerschaft verheimlichen wolle. Später lehnt er jedoch diese Befürchtung ab: *„Der Verdacht, dass sie das Kind zur Welt bringen wollte, ohne es Gantenbein je zu sagen, war natürlich Unsinn; im fünften Monat würde auch ein Blinder es merken“* (ebd., 469). Hinterher befürchtet er, dass Lila ihm seine Vaterschaft verbergen würde. Somit verliert er den Mut,

sie zu fragen, ob ein anderer Mann der Vater ihres Kindes ist: „*vielleicht würde sie nie wieder sagen: Unser Kind. Es bliebe ihr Kind*“ (ebd., 471). Weiter ist er besorgt, sie könne das Kind abtreiben lassen: „*Vielleicht wäre das Kind daraufhin nicht zur Welt gekommen*“ (ebd.). Früher einmal hat Lila im Freundeskreis gesagt, „*Wenn sie je ein Kind wollte, dann wäre es ihr gleichgültig, wer der Vater sei!*“ (ebd., 470). Diese Aussage Lilas vergrößert Gantenbeins Sorgen und löst bei ihm Zweifel aus, ob er eigentlich der Vater ihres Kindes sei. Obendrein behauptet er, dass Lila ihn bewusst betrügt. Er hält Gerede über sie für wahr:

„Lila habe gesagt, eine Frau wisse immer, wer der wirkliche Vater ihres Kindes sei, sie selbst beispielsweise wisse es bestimmt“ (ebd., 479).

Gantenbein bildet sich ein, Lila weiß, dass der Vater ihres Kindes nicht er, sondern ein anderer Mann ist, dennoch lässt sie ihn an seine Vaterschaft glauben. Infolgedessen verliert er völlig sein Vertrauen zu ihr. In seiner Vorstellung ist Gantenbein davon überzeugt, dass Lila einen heimlichen Liebhaber hat. Er leidet unter dem Zweifel an seiner Vaterschaft und kann nicht annehmen, sich durch Lila im Irrtum zu befinden. Deswegen lehnt er die Vorstellung ab. Nach Merrifield ist Lila im Schweigen „*so groß wie ihre Doppelgängerin, und auch ebenso selig im Gefühl des Beschütztseins, wenn der Mann nicht abhängig ist von ihren Gefühlen für ihn, und sie vergisst dann vorübergehend ohne jede Heuchelei den anderen*“ (Merrifield, 1971: 91). Offensichtlich leidet Gantenbein an einer Eifersucht, die er zu bewältigen versucht. Er bemerkt, dass sich Lila immer geheimnisvoller verhält und schweigsam ist, und verlangt deshalb die Aufklärung über die kleinsten Details: „*Ich fordere Kenntnis, ich werde kleinlich, was Gantenbein nie war*“ (Gantenbein, 1964: 259). Gantenbein wird aber von ihr im Zweifel gelassen.

Nicht nur auf Gantenbein, sondern auch auf Enderlin, wirkt Lila rätselhaft. Als sie Enderlin in einer Bar begegnet, kommt sie als die Gattin Svobodas vor. Als Enderlins Geliebte bleibt Lila namenlos, verbirgt ihre Identität und verrät nichts von sich. Von der Kenntnis ihres Namens ahnt Enderlin eine Bedrohung voraus: „*Schon dass er ihren Namen weiß, ist zuviel*“ (Gantenbein, 1964: 108). Für ihn bedeutet diese Kenntnis eine Weiterführung der Affäre, weil Namen „*wie Unkraut*“ (ebd., 196) sind. Seiner Ansicht nach ist er sich in diesem Aspekt mit der Frau einig: „*In der Nacht, [...], hatten sie*

einander soviel wie nichts gesagt, um nicht die Welt heranzulassen durch Worte und Namen; sie hatten nicht geschwiegen, [...], aber sie hatten geflüstert, als gäbe es nur sie, kein Vorher, kein Nachher, nicht einen einzigen Namen, nur sie, namenlos“ (ebd., 121).

Auch vor ihrem Mann Svoboda hat Lila Geheimnisse. Zunächst sind ihre Tricks, ihre Liebesbeziehung mit Enderlin zu verbergen, ein großer Erfolg. Ihre neu entstandene „*Lebensfreude*“ (ebd., 215) macht ihr Zusammenleben mit dem arglosen Svoboda glücklich. Anschließend kommt ihm ihr Verhalten unbegreiflich vor. Einen Monat nach seiner Rückkehr aus London bemerkt er, dass Lila sich verändert hat. Ihm kommen Zweifel, ob sie einen anderen Mann liebt. Lilas Schweigen, um nichts preiszugeben, treibt Svoboda zur Verzweiflung:

„Drei Uhr morgens, nachdem er schon geschlafen hat, erwacht Svoboda, ohne Licht zu machen, erwacht, als sei ein Schuss gefallen. Aber es ist still. Als sei ein Einbrecher am Werk. Aber da ist niemand, nur Lila und Svoboda. >>Schläfst du?<< >>Warum?<< >>Ich weiß nicht<<, sagt er, >>ich bin verzweifelt.<< Lila schweigt. [...] >> Ich glaube<<, sagt er, >>du musst mich verlassen.<<“ (ebd., 344).

Nach diesem Gespräch wird Svobodas Gefühl deutlich, dass Lila „*eine Larve trägt*“ (ebd., 345). Dieses Gefühl löst bei ihm Selbstzweifel aus: „*Dass seine Gegenwart sie dazu nötigt, eine Larve zu tragen, das geht nicht; das muss ein Mangel von ihm sein; man kann nicht leben neben ihm*“ (ebd.). Um die Wahrheit zu wissen, stellt er Lila viele Fragen, die sie schweigend und zögerlich oder überhaupt nicht beantwortet. Schließlich weiß er nur, dass sie jemand anderen sehr lieb hat, und dass er Enderlin heißt, ein Dozent ist und einen Ruf nach Harvard hat. Später überlegt Svoboda zwecklos hin und her, was er erkennen können hätte und wundert sich darüber, wieviel er registrieren kann:

„Es ist lustig zu sehen, was man alles gemerkt hat, angefangen mit der Tatsache, dass Lila, als er von London zurückkam, einfach schöner war, jünger; dann das maßlose Geschenk zu seinem Geburtstag; vorher schon das Verschwinden ihrer Migräne, ihr Schwung, ihr strahlender Übermut vor allem in Gesellschaft, ihre Initiative, ihr Teint. [...] Wie ein Wunder. [...] Dann der Schwund ihrer Neugierde auf die übliche Post, ihre Versäumnisse gegenüber der eigenen Familie, ihr offensichtliches Interesse an der neuen Zeitschrift und ihr Schweigen darüber, was sie davon hält. [...] Einmal fand er

sie beim Studium internationaler Flugpläne. Ihre nervöse Pünktlichkeit an bestimmten Wochentagen. [...] dazu ihre Begeisterung über einen Film, der keck war, insbesondere über die Szene, wo eine Frau, während ihr Mann sie küßt, mit dem Fuß einen andern streichelt. [...] und so weiter...“ (Gantenbein, 1964: 355f.).

Svoboda beschuldigt Lila nicht für seine Ahnungslosigkeit, weil sie ihre Lebensfreude nicht vor ihm versteckt hat. Er fühlt sich schuldig, diese Freude auf sich bezogen zu haben. Hinterher möchte er im Gespräch mit ihr genau wissen, was eigentlich geschehen ist. Lila hüllt sich allerdings wieder in Schweigen.

Ansonsten wird Lila durch ihren Schauspielberuf charakterisiert. Zu diesem Beruf gehört es, undurchschaubar zu sein. Gantenbein versucht sich Lila in anderen Berufen vorzustellen. Jedoch reproduziert er immer das Bild von ihr als Schauspielerin und kommt zu dem Schluss: *„Lila ist doch eine Schauspielerin!“* (ebd., 403). Daneben scheint für Enderlin die Frau, die er in einer Bar trifft, und die sich später als Lila zu erkennen gibt, nur dieser Beruf möglich: *„Ich halte sie sogleich für eine Schauspielerin“* (ebd., 93). Der Schauspielberuf ermöglicht mehrere fiktive Varianten und schafft Freiräume für Lila, ihre eigene Handlung und Position zu entwickeln und zu ändern (vgl. Haupt, 1996: 87). In dieser Hinsicht bildet sich der Arzt Burri auch die Meinung, dass alle Frauen Schauspielerinnen sind, denn die *„Frau, zur Schauspielerei genötigt durch die Eitelkeit des Mannes, spielt ihre Auflösung im Genuss, auch wenn er ausbleibt“* (Gantenbein, 1964: 324). Nach dieser Äußerung Burris lässt Gantenbein zum ersten Mal Lilas Beruf ändern: *„Ich wechsle den Beruf von Lila. (Das Theater ist mir verleidet)“* (ebd., 325). Er stellt eine Veränderung an ihr fest: *„wenigstens im Anfang ist Lila kaum wiederzuerkennen“* (ebd.).

Rätselhaftigkeit ist auch bei der Frauenfigur Ingeborg aus *Montauk* zu finden. Ihr ausgeprägtes Unabhängigkeitsbedürfnis ist für Frisch unbegreiflich. Sie verweigert ihm die Teilnahme an vielen privaten Sphären ihres Lebens. Als die beiden in einem Restaurant zusammen essen, spricht sie eine halbe Stunde lang mit ihrem Freund, der sie zufällig trifft, ohne Frisch vorzustellen. Daneben zeigt sie ihm ihr Haus in Neapel nicht, als er sie dort besucht. Ingeborg hat *„mehrere Domänen“* (Montauk, 1981: 147). Eine davon ist die GRUPPE 47, ein Dichter- und Kritikerkreis, der in den 60er Jahren sehr

einflussreich und aktiv ist (vgl. Block, 1998: 265). Frisch schreibt, „*sie möchte nicht, dass ich je zu einer Tagung der GRUPPE 47 erscheine, das bleibt ihre Domäne*“ (Montauk, 1981: 149). Außerdem verweigert sie ihm die Bekanntschaft mit ihren Freunden: „*Sie hat eine große Scheu davor, dass Menschen, denen sie nahesteht, einander begegnen*“ (ebd., 147). Stiller leidet unter ihre „*Geheimnistuerei*“ (ebd.), die für ihn unverständlich ist, und stellt deswegen die Frage „*Was fürchtet sie?*“ (ebd.).

Der Versuch der männlichen Protagonisten, Frauenfiguren zu verstehen, scheint vergeblich zu sein. Stets kommen die weiblichen Gestalten ihnen rätselhaft vor. Sie tappen im Dunkeln, haben Angst vor den von ihnen als mysteriös betrachteten Frauen, und geben ihre Bemühungen um Verständnis auf. Nur Rolf aus *Stiller* zeigt eine Abweichung, weil es ihm gelingt, seine Frau Sibylle mit allen ihren Wesenszüge anzuerkennen und eine harmonische Ehe mit ihr neu zu beginnen.

3.3.1.2 Untreue

Untreue lässt sich als ein Kennzeichen der ‚*selbstständigen*‘ Frauenfiguren festhalten. Diese werden den jeweiligen männlichen Protagonisten untreu. Er hat stets den Eindruck, dass sie Liebesbeziehungen mit anderen Männern haben. Während die Frauenfiguren als die Betrügenden auftreten, erscheinen die Männerfiguren als die Betrogenen. Auch die weibliche Undurchschaubarkeit treibt ihren jeweiligen Partner zur Verzweiflung. Immer wieder glaubt er daran, dass seine Partnerin lügt und ihm ihre Liebhaber verheimlicht. Deshalb verliert er vollkommen das Vertrauen zu ihr. Die männlichen Protagonisten leiden unter Eifersucht, die sie vergeblich zu verbergen suchen.

In *Stiller* taucht Sibylle als eine untreue Ehefrau auf, indem sie ein Verhältnis mit Stiller hat. Während ihrer Beziehung mit ihm fühlt sie sich Rolf überlegen: „*Sibylle, als sie ihm einen herzlichen Kuß auf die Stirne gab, fühlte sich in einer Weise überlegen, die sie beschämte*“ (Stiller, 1959: 364). Auch Rolf bezeichnet Sibylle als „*Erzweib*“: „*Haltung schien ihm jetzt das einzige zu sein [...] bis dieses Erzweib auf die Knie geht*“ (ebd., 286). Er ist auf sie eifersüchtig, fühlt sich ihr unterlegen und fürchtet, dass sie ihn verspottet. Die Bezeichnung „*Erzweib*“ weist darauf hin, dass Sibylle souverän und stärker ist als er.

Sibylles Untreue, wie bereits erwähnt, lässt auf ihr anderes wichtiges Kennzeichen schließen, nämlich die Rätselhaftigkeit. Die beiden Charaktereigenschaften stehen in Zusammenhang miteinander und lassen sich nicht eindeutig voneinander trennen oder unterscheiden.

Immer wieder bekommt Rolf den Eindruck, dass Sibylle ihm ihren Liebhaber verheimlicht. Als sie später erwähnt, dass sie einen Liebhaber hat, versucht Rolf allerdings seine Eifersucht zu verbergen. *„Der Maskenball-Pierrot, scheint es, beschäftigte ihn dann doch, wenn auch unausgesprochen, vielleicht sogar noch unbewusst“* (ebd., 276). Von ihrem Liebhaber weiß Rolf so gut wie nichts. Sibylles Verhalten treibt ihn zur Verwirrung. Als sie nach einem Telefongespräch, bei dem sie nur *„Ja“* und *„Nein“* sagt, und behauptet, es sei ein Fehlanruf, regt sich bei ihm ein Zweifel: *„Nun ja, dachte Rolf, der Maskenball-Pierrot!“* (ebd.). Eines Sonntagmorgen bringt Rolf Sturzenegger mit, den Architekten, den er verdächtigt, eine Liebesbeziehung mit seiner Frau zu haben. Jedoch spielt *„seine Gattin, dieses Erzweib, sofort die Komödie familiärer Sonntagmorgenstille“* (ebd., 291). Hinterher geht sie ins Krankenhaus und lässt ihr Kind insgeheim abtreiben, unter dem Vorwand, zu einer Freudin nach St.Gallen zu fahren. Rolf glaubt allerdings nicht daran. Er fühlt sich betrogen und zum Narren gehalten.

Auch die Figur Lila aus *Mein Name sei Gantenbein* tritt als eine betrügende Ehefrau auf. Bei ihr ist die Untreue eindeutig dargestellt. Bereits am Anfang ihrer Beziehung zu dem blinden Gantenbein ist er sich sicher, dass sie neben ihm einen anderen heimlichen Liebhaber hat: *„Lila betrügt mich [...] von Anfang an, aber sie weiß nicht, dass ich es sehe“* (Gantenbein, 1964: 125). Dank seiner gespielten Blindheit kann Gantenbein die Eifersucht vermeiden.

Lila verbirgt Gantenbein ihren heimlichen Liebhaber und Gantenbein tut, mit seiner gespielten Blindheit, als ob er ihre heimliche Beziehung mit den anderen nicht spürt. Damit wird es den beiden ermöglicht, Eifersucht zu überwinden und Streit zu umgehen. Gantenbein ist so auch in der Lage, sich aus jedem Konflikt herauszuhalten. Hier befindet sich für ihn der Schlüssel zur harmonischen Beziehung: *„Was ich sehe und was ich nicht sehe, ist eine Frage des Takts. Vielleicht ist die Ehe überhaupt nur eine Frage des Takts“* (ebd., 161).

Trotz ihres glücklichen Ehealltags wird Gantenbein im Laufe der Zeit an Lila zweifeln. Er stellt sich vor, dass sie ihm untreu ist. Sie sagt ihm nichts von den herumliegenden Briefen, den „*dreißig langstieligen Rosen*“, sowie dem „*lustigen Armband*“ (ebd.), die sie, seiner Meinung nach, von einem anderen Mann bekommt, und belügt ihn, dass sie beim Coiffeur gewesen ist. Mit Hilfe seiner gespielten Blindheit kann er seine Reaktionen kontrollieren und lässt Lila nicht wissen, dass er ihr nicht mehr vertraut. Der blinde Gantenbein genießt seine Rolle als der Wissende und Tolerierende. Seine gespielte Blindheit entspricht ihrer von ihm vorgestellten Rolle als eine betrügerische Frau. Für ihn besteht keine andere Möglichkeit, als die, dass er von Lila betrogen wird.

Bei seiner Vorstellung von Lila als Mutter verstärken sich Gantenbeins Eifersucht und Misstrauen gegen sie. Er überdenkt ihre verschiedenen Verhaltensmöglichkeiten: Sie könnte ihm seine Vaterschaft verheimlichen, sie könnte ihm nicht sagen, dass der andere Mann der Vater ihres Kindes ist, oder sie könnte das Kind abtreiben lassen. Aus allen diesen Varianten lässt sich schließen, dass Gantenbein kein Vertrauen zu Lila hat.

Im Roman tritt Lila auch in Beziehung zu den anderen männlichen Figuren. Dabei scheint die Suche nach einer glücklichen Liebesbeziehung im Mittelpunkt des Geschehnisses zu stehen. Lila taucht als eine flirtanfällige Frau auf, die bereit ist, eine starke Anziehung auf jeden Mann auszuüben und einen Flirt anzufangen. Sie beansprucht das Recht zu lieben, wie und wen sie will. Sie fordert auch kein Recht, die Männer zu besitzen. In ihrer Beziehung zu Enderlin ist Lila die Ehefrau von dem relativ langweiligen Svoboda und geht damit ein Liebesabenteuer von Enderlin an. Sie kommt in der Barszene als Svobodas namenlose Gattin vor, die Enderlin begegnet, in der gleichen Nacht eine sexuelle Beziehung mit ihm hat, und damit seine Geliebte wird. In ihrer ersten gemeinsamen Nacht haben die beiden „*einander versprochen, keine Briefe zu schreiben, nie, sie wollten keine Zukunft, das war ihr Schwur: Keine Wiederholung – keine Geschichte – Sie wollten, was nur einmal möglich ist: das Jetzt*“ (Gantenbein, 1964: 111). Obwohl Enderlin „*keine Liebesgeschichte*“ (ebd., 99) möchte und ein tieferes Kennenlernen vermeiden will, setzt er die Affäre mit Lila fort.

In der Beziehung mit Svoboda kommt Lila innerhalb des Romans die Rolle der betrügenden Ehefrau zu, und der betrogene Svoboda muss damit seine bittere Eifersucht

ertragen. Während Enderlin eine beginnende Liebe erlebt, erlebt Svoboda eine ablaufende Liebe. Enderlin stellt sich vor, was mit dem Ehepaar Svoboda und Lila nach seiner heimlichen Liebesbeziehung mit ihr geschieht. In seiner Vorstellung registriert Svoboda, dass sie sich verändert, und wird darum in tiefen Verzweiflung getrieben. Lila, die bislang nicht erwartet hat, dass ihr Mann ihre Veränderungen bemerken könnte, versucht ihn zu beruhigen. Später macht Lila ihm klar, dass sie jemanden sehr lieb hat, gibt ihm allerdings nur oberflächliche Informationen über Enderlin. Nachdem sie ihn wissen lässt, dass sie einen Liebhaber hat, bombadiert er sie mit vielen Fragen, bekommt jedoch fast keine konkrete Antwort.

Zu Lilas Untreue gehört auch ein anderes wichtiges Merkmal, nämlich die Listigkeit, die in mehreren Szenen zu finden ist. Während sie ihren Ehemann Svoboda in London anruft, um sicher zu sein, dass er noch nicht zurückkehrt, streichelt sie ihrem Liebhaber Enderlin über die Brust. Enderlin erinnert sich daran, *„wie sie aus dem Bett, Hörer in der linken Hand, mit London plauderte, ihre rechte Hand auf seiner Brust“* (ebd., 107). Der Gedanke, dass er sich an ihre Listigkeit genauer als an alles andere erinnern wird, macht ihn traurig. Lilas Gerissenheit kommt hinzu, als er sie sich als eine Mutter vorstellt, die mit dem Liebhaber eine Liebesnacht verbringt und ihr Kind allein in seinem Zimmer schlafen lässt. Um drei Uhr morgens weckt sie ihr Kind, um ihm zu sagen, dass sie jetzt zu Hause ist und dass sie in der Oper gewesen sei. Am nächsten Morgen kommt der Papi Svoboda zurück und das Kind erzählt ihm, was Mami in der Oper gesehen hat. So verheimlichte sie ihre Liebesnacht mit Enderlin. Svoboda würde nie davon erfahren, dass sie die Oper versäumt hat.

In *Montauk* vertritt Max Frisch auch die Meinung, dass Ingeborg ihn mit einem anderen Mann betrügt. Als die beiden in Rom zusammenleben, ist sie oft *„für Wochen weg“* (Montauk, 1981: 148), ohne Frisch wissen zu lassen, wo sie bleibt. Einmal hört er sie mit jemandem telefonieren, den er nicht kennt, und dem sie ihre Reise nach London mitteilt, ohne zu erwähnen, dass sie mit ihm dorthin zu seiner Aufführung fährt. Immer wieder verdächtigt er sie, eine Beziehung mit einem anderen Mann zu haben. Deshalb sucht er in ihren Briefen nach Beweisen: *„Ich habe Briefe gelesen, die nicht an mich gerichtet sind, Briefe von einem Mann; sie erwägen die Ehe“* (ebd., 149). Noch einmal lässt sie ihn darüber im Zweifel. Solche Verhaltensweisen Ingeborgs zeigen auch, dass sie untreu ist.

Die ‚selbstständigen‘ Frauenfiguren befinden sich in der Situation, zwei Männer gleichzeitig zu lieben. Im Fall von Sibylle und Lila sind die beiden schon verheiratet, haben allerdings ein Verhältnis mit einem anderen Mann, den sie zunächst verbergen. Ingeborg kommt als Frischs Geliebte vor, die einen anderen Geliebten zu haben scheint. Diese weiblichen Gestalten erscheinen als die Frauen, die jeweils mit hoher Selbstverständlichkeit das Recht in Anspruch nehmen, ein Leben zu führen wie sie wollen und Liebesbeziehungen mit fremden Männern einzugehen, wie und wann sie wollen. Unbeschwert vernachlässigen sie solche Moral wie Treue und folgen ihrem augenblicklichen Gefühl und Vorlieben. Trotz ihres Verschweigens, ihrer Betrügerei sowie ihrer Listigkeiten sind sie tatsächlich grundehrlich (vgl. Merrifield, 1970: 93).

Diese Frauengestalten erweisen sich immerhin als vertrauenswürdig, besonders zu sich selbst. Sie heucheln ihre Liebe nicht. Sibylle sagt Rolf direkt, dass sie einen anderen Mann liebt: *„Ich liebe ihn [...] wir lieben einander wirklich“* (Stiller, 1959: 149). Auch Lila sagt Svoboda später direkt, dass sie einen Liebhaber hat. Während er unter Eifersucht leidet, empfindet sie den Fall, dass sie gleichzeitig zwei Männer liebt, als relativ sachlich. Sie erzählt ihm von einem Brief, den sie ihm während seiner Londonreise geschrieben, aber noch nicht abgeschickt hat, und drängt ihn zum Lesen des Briefs. Svoboda findet den Brief zärtlich und liebevoll. Neben Reisewünschen und Mitteilungen versichert sie ihre Liebe zu ihm, obwohl in ihr auch ein anderes Gefühl ist: *„Ich habe Dich sehr lieb wie immer, auch möchte ich nur, dass Du zu mir bist wie immer, auch wenn in mir noch ein andres Gefühl ist. [...] Kein Grund zur Beunruhigung: Das würde ich Dir schon sagen, wenn sich zwischen uns etwas ändert“* (Gantenbein, 1964: 346f.). Nachdem er den Brief gelesen hat, bleibt Svoboda ruhig und Lila ist erleichtert. In dieser Hinsicht lässt sich ihre Ähnlichkeit an Ingeborg aus „Montauk“ festmachen. Frisch registriert ihre Aufrichtigkeit: *„Sie lügt nicht, wenn ich frage. Sie schreibt: Wenn sich zwischen uns etwas ändert, so werde ich es dir sagen“* (Montauk, 1981: 149).

Im Fall von Lila sieht Gantenbein trotz ihrer Untreue, dass ihre Liebe zu ihm wahr ist. Als er sie am Flughafen abholt, sieht er immer wieder ihren Reisebegleiter, von dem Lila sich verabschiedet, bevor sie Gantenbein einen grüßenden Kuss gibt und sich in seine freundlichen Arme begibt. Im Wagen, während Lila steuert, fühlt er, dass er *„der glücklichste Liebhaber“* (Gantenbein, 1964: 129) ist. Jedesmal, wenn sie von ihren

Gastspielen kommt, ist sie sehr zärtlich. Gantenbein beschreibt ihre unverhüllte liebevolle Handlung so:

„Sie sitzt auf seinem Knie, unbefangen in dem Grad, als er es ist, und überströmend von Zuneigung, weil da kein Blick ist, der sie trotzig und lügnerisch macht; glücklich wie noch nie mit einem Mann, frei von Heuchelei, da sie sich von keinem Verdacht belauert fühlt. Dann nimmt sie meine dunkle Brille ab, um Gantenbein auf die Augen zu küssen, und ihre Liebe ist wahr, ich fühl's, da sie vor Gantenbein nicht lügen muss. Wie liebesmunter sie sein kann! Sie möchte mit keinem andern Mann leben, sagt Lila, und ich glaub's“ (ebd.).

Lilas Fröhlichkeit und Zärtlichkeit, ihre Freude, wenn sie von ihren Gastspielen kommt und wieder zu Hause ist, erweist sich als wahr, obwohl sie einen anderen Liebhaber hat. Überdies ist sie in der Lage, das Versprechen zu halten, dass sie und Enderlin in ihrer ersten Liebesnacht einander gegeben haben. Es ist Enderlin, der sie anruft und die Affäre mit ihr weiterführt.

3.3.1.3 Intelligenz

Die ‚selbstständigen‘ Frauenfiguren sind jeweils in der Lage, vernünftig zu denken und zu handeln. Sie erscheinen als erfahrene Frauen, die immer imstande sind, schwierige Situationen mit Verstand zu konfrontieren. Auf den jeweiligen männlichen Partner wirken sie klug und besonnen.

Bei Sibylle aus *Stiller* ist es selbstverständlich, dass Intelligenz ihr wesentlichstes Merkmal ist. Im Roman tritt sie als Frau des Verständnisses und der Beachtung der Männer auf. Sibylle wacht *„mit gesunder Selbstkritik über ihre Gefühle und Handlungen, ohne dabei aber wie Stiller mit sich selbst zu verfallen. Eine glückliche Mischung von vernünftigem Urteil und gesundem Instinkt führen bei ihr immer zur richtigen Tat oder aus einer begangenen Torheit wieder auf den richtigen Weg“* (Merrifield, 1971: 64).

Chieh Chien beschreibt dieses Merkmal Sibylles so: *„Mit ihrem kühnen Verstand und natürlich entwickelten Instinkt übt Sibylle Kritik an ihren eigenen Gefühlen und Handlungen sowie denen des Mannes“* (Chien, 1997: 179). Sibylle bemerkt *„den Größenwahn, die Herablassung und Verachtung des Mannes“* (ebd.). Dadurch, dass sie sich allmählich von ihrer irrtümlichen Vorstellung distanziert, dass sie vom Mann geführt wird, ist ihre Beziehung zu den Männern mehr und mehr überschaubar für Sibylle. Im Gegensatz zu den Männern, die *„die Wahrheit verdreh[en]“*, kann Sibylle, *„die Dinge wahrnehmen, wie sie sind“* (vgl. ebd.).

Mit gesundem Verstand übt Sibylle Kritik an den männlichen Gefühlen sowie Handlungen. Schon bei ihrem ersten Besuch in Stillers Atelier bemerkt sie: *„Stiller war ein witziger, doch heimlich sehr bedrückter Mann, einer, der unsichtbare Banderillas im Nacken hatte und blutete“* (Stiller, 1959: 345f.). Zugleich erkennt sie sein Minderwertigkeitsgefühl. Sibylle versteht, dass Stiller sich wegen seiner Erlebnisse aus dem spanischen Bürgerkrieg in Grund und Boden geschämt hat. Sie begreift seinen Jammer und versucht, ihm zu helfen: *„Mit ihren Worten wirkt sie wie eine weisende „Beraterin“, die ihm die Augen öffnen soll“* (Chien, 1997: 179). Sibylle unterscheidet ihn vom typischen Mann, dem Held, der immer alles gewährt. Mit Einfühlungsvermögen kann Sibylle Stillers Minderwertigkeitskomplex durchschauen und bemerkt, dass er sich von seiner Minderwertigkeit gar nicht lösen will. Er ist nicht imstande, sich helfen zu lassen: *„Stiller gefiel sich in seiner Verwunderung. Er wollte nicht damit fertig werden. Er verschanzte sich. Er wollte nicht geliebt werden. Er hatte Angst davor“* (Stiller, 1959: 355).

Daneben durchschaut Sibylle recht bald, dass Stiller seelisch von Julika, von ihrer Schwäche, abhängig ist. Die kranke Julika ist die einzige Frau, die ihn fesselt: *„Sibylle verstand seine Hemmungen, sie in seinem Atelier zu empfangen, wo ihn alles an seine kranke Julika erinnerte“* (ebd., 365). Zugleich merkt Sibylle, dass zwischen ihr und Stiller:

„eine obdachlose Liebe ist, man kennt das eine Liebe ohne Wohnung im Alltag, eine Liebe, die auf die Stunden der Verzückung angewiesen ist, [...] früher oder später ist es eine verzweifelte Sache, [...] eine Zeitlang ist es romantisch, aufregend, dann

lächerlich, eine Erniedrigung, eine Unmöglichkeit, die auch mit allem Aufwand gemeinsamen Humors nicht mehr zu retten ist“ (ebd.).

Im Fall von Lila aus *Mein Name sei Gantenbein* wird auch ihre Intelligenz deutlich beschrieben. In Gantenbeins Augen bleibt Lilas Alter unverändert, sie ist immer einunddreißig. Er bezieht dieses Alter auf eine gewisse erwachsene Reife. Seiner Meinung nach ist Lila „*kein unerfahrenes Mädchen*“ (Gantenbein, 1964: 468). Auch sie fühlt sich nicht mehr jung: „*Manchmal kommt sich Lila (Einunddreißig) alt vor*“ (ebd., 411). Für Gantenbein steht es sicher fest, dass seine Frau intelligent ist. Einmal macht er sich eine Vorstellung von ihr, dass sie eine Wissenschaftlerin ist: „*Lila ist keine Schauspielerin von Beruf, sondern Wissenschaftlerin, Medizinerin, Lila im weißen Arbeitsmantel, Assistentin im Röntgen-Institut der Universität*“ (ebd., 325).

Auch Enderlin, der Lila zuerst für eine Schauspielerin hält, ändert später seine Vorstellung von ihr. Für ihn wäre sie jederzeit zu jeder Arbeit bereit. Ihre Sprachkenntnisse ermöglichen ihr, als Sekretärin in einem Verlag zu arbeiten. Sie könnte auch eine Lektorin sein. Enderlin denkt sich, Lila ist

„eine Frau, aber kein Untertan, also durchaus eine Frau von heute, eine großartige Frau, [...] eine der ersten Frauen dieses Jahrhunderts, die sich selbst ohne Getue eingesteht, dass es sie zur Ausübung eines Berufs eigentlich überhaupt nicht drängt“ (Gantenbein, 1964: 342).

In Svobodas Augen ist Lila auch eine kluge Frau. Als er während seiner dreiwöchigen Abwesenheit an Lila schreibt und sie zur voreiligen Entscheidung drängt, antwortet sie ihn mit zwei Telegrammen. Svoboda findet ihren Brief nach Barcelona „*nicht ohne Würde, nicht ohne Kühnheit der Einsichten, nüchtern [...] und geschickt, wenn auch noch ohne die Entscheidung*“ (ebd., 373), und „*ihre Gründe, warum sie mit Svoboda nicht leben kann, sind geschickt, nicht lieblos, aber so geschickt, dass sie mit Liebe nicht mehr zu widerlegen sind*“ (ebd., 374). Hier erweist sich Lila als eine besonnene Frau, die nicht unüberlegt liebt. Obwohl sie von Svoboda gedrängt wird, verhält sie sich ruhig und vernünftig.

Bei Lynn aus *Montauk* ist auch eindeutig, dass sie intelligent ist, wie Reschke ihren Charakter beschreibt: „*Lynn is the kind of intelligent and independent modern woman Max has always felt attracted to*“ (Reschke, 1990: 298). Der Protagonist Frisch fühlt immer, dass sie ihn versteht. Stets nimmt sie seine Aussagen ernst. Beispielsweise will sie ihn nicht das Geschäftsessen bezahlen lassen: „*YOU ARE A RICH MAN, I AM SURE, BUT THIS IS A BUSINESS LUNCH, YOU SHOULD NOT PAY FOR THIS, IT'S JUST SILLY*“ (Montauk, 1981: 29). Weiter lädt sie ihn zum Abendessen in ihre Wohnung ein, nicht nur weil er den Lunch bezahlt hat, sondern auch weil er seit drei Wochen stets in Restaurants isst. Das Gefühl des Verständnisses dauert bis zur Ende ihrer Beziehung fort. Über die Trennung haben sie die gleiche Meinung: „*Lynn erwartet nicht, dass er umbucht, und er erwartet nicht, dass sie dazu auffordere. Sie haben sich verstanden*“ (ebd., 185). Demgemäß erfüllt sie seine Forderung „*Was soll der Partner? Er soll verstehen, was ich nicht auszudrücken vermag*“ (ebd., 27). So verabschieden sie sich bei ihrer Trennung mit „*BYE, kusslos*“ (ebd., 206). Lynn dreht sich nicht mehr nach ihm um, hält sich wie immer an ihre Vereinbarung. Lange danach schreibt sie ihm einen Brief, dessen Inhalt ihre Unabhängigkeit unmissverständlich erkennen lässt: „*sie sei arbeitslos, überhaupt möchte sie einen anderen Beruf [...] offenbar reist sie allein; sie überlegt ihre Zukunft*“ (Montauk, 1981: 186).

Mit ihrer Klugheit sind die ‚selbstständigen‘ Frauenfiguren jeweils fähig, sich ihren männlichen Partnern gegenüber verständig zu verhalten und damit die Kontrolle über sie sowie über die jeweiligen Situationen zu behalten.

3.3.1.4 Entschlossenheit

Zur Selbstständigkeit gehört es auch, entschlossen zu sein. Die ‚selbstständigen‘ Frauengestalten besitzen eine ganz bestimmte Absicht, die sie energisch, ohne Angst und Zögern verfolgen. Diese Charaktereigenschaft lässt sich am eindeutigsten bei Sibylle aus *Stiller* finden. Diesen Aspekt beschreibt Doris Fulda Merrifield wie folgt:

„Bei aller Feinfühligkeit ihren Mitmenschen gegenüber ist Sibylle doch ganz unängstlich in den Entschlüssen, die auch deren Leben angehen. Sie traut adern wie

sich selbst zu, mit der Wirklichkeit, und wenn sie noch so schmerzen sollte, fertig zu werden“ (Merrifield, 1971: 64).

Sibylle kann sich mit der Wirklichkeit ohne Angst konfrontieren. Sie traut sich selbst viel zu und kommt mit Besonnenheit zu Entschlüssen, was ihr Leben betrifft. Unerwartet gerät sie in den Zustand, gleichzeitig zwei Männer zu lieben und muss deswegen zwischen den beiden zu einem Entschluss kommen. Es hängt nur davon ab, wen von beiden sie mehr liebt. So beschließt sie: *„es einfach darauf ankommen zu lassen, welcher der beiden Männer nun eben über den anderen und damit auch über Sibylle siegte“* (Stiller, 1959: 362). Somit beobachtet sie genau alle ihrer Gefühle.

Als ‚*selbstständige*‘ Frau ist Sibylle fähig, ihre persönlichen Gefühle zu Rolf und Stiller zu verarbeiten. Sie macht sich ihre wirklichen Gefühle in der Realität bewusst. Sie betrachtet die Liebe als eine sehr ernste Sache und übt über ihre ambivalenten Konstellationen zwischen den beiden Männern Kritik:

„Wieso war's nicht möglich, zwei Männer zu lieben? Stiller war ihr vertrauter, er war nicht ein Mann, der unterwirft. Rolf unterwirft. [...] Stiller, der von seiner Ausstellung geredet und nicht aufgepasst hatte, entschuldigte sich. Rolf entschuldigte sich eigentlich nie; Rolf war selbstgerecht. Um Stiller konnte man Angst haben, um Rolf nicht. Beide zusammen in einer Person, das wäre es gewesen!“ (Stiller, 1959: 374f.).

Mit ihrem vernünftigen Gedanken kommt Sibylle zu einer Entscheidung. Nachdem sie davon überzeugt ist, dass sie Stiller mehr liebt als Rolf, bezweifelt sie nicht im mindesten, dass sie sich von Rolf scheiden lassen sollte. Schnell und ohne Angst trifft sie ihre definitive Entscheidung: *„für Paris, für Stiller, für das Wagnis“* (ebd., 377). Sibylles Überzeugung ist gereift. Sie will mit Stiller nach Paris fahren und dort unabhängig leben. Für sie bedeutet Paris die Aufgabe ihres bisherigen Lebens, die Trennung von ihrem Mann Rolf und den Neuanfang mit Stiller.

In der Beziehung mit Sibylle ist Stiller aber unentschlossen. Es ist immer sie, die aktiv vorkommt. Nach dem ersten Treffen auf einem Maskenball besucht sie ihn, ohne sich

vorher anzumelden: *„Ich komme nur auf einen Sprung! [...] Ich muss doch einmal sehen, wo du eigentlich arbeitest und wohnst...“* (ebd., 337). Kurz vor Mitternacht entschließt sie sich, ihre erste Nacht zusammen zu verbringen: *„Komm [...] laß uns wegfahren [...] weg von hier!“* (ebd., 356). Dabei kommt ihr plötzlich der Einfall, nach Paris zu fahren und dort zusammen zu leben: *„Komm [...] fahren wir nach Paris! [...] wir müssen nur nachsehen, wann ein Zug fährt“* (ebd., 366). Allerdings merkt sie ihm seine intensive seelische Abhängigkeit sowie Besessenheit von seiner kranken Frau Julika an. Schließlich ist Stiller wegen seiner Unsicherheit und Unentschlossenheit für sie erledigt. Ohne Zögern ist Sibylle entschlossen, nicht mit ihm nach Paris zu fahren. Forsch antwortete sie Stiller einfach *„Nein“* (ebd., 380). Kurz danach verlässt sie ihn.

Plötzlich und ohne Zweifel entschließt sich Sibylle zur Abtreibung ihres ungewollten Kindes, ohne Stiller von seiner Vaterschaft wissen zu lassen. Erst viele Jahre später weiß Stiller, dass sie ein Kind von ihm erwartet hatte. Unter dem Vorwand, zu ihrer Freundin für eine Woche zu fahren, lässt sie ihre Schwangerschaft vom Arzt abbrechen, dem *„einzigen, der dafür in Frage kam“* (ebd.). *„Sie war verwirrt nur über ihren Gleichmut. Es musste sein, je rascher, um so besser“* (Stiller, 1959: 380). Sibylle empfindet die Abtreibung als einen *„glimpflich, heimlichen, notwendigen, aber durch alle Narkose hindurch himmelschreienden Verlust“* (ebd., 382). Weiter entscheidet sich Sibylle für eine Alleinreise nach Pontresina und trennt sich so vollkommen bewusst von Stiller.

Nachdem sie bereits Stiller verlassen und sich von ihrem Ehemann Rolf getrennt hat, entschließt sie sich, nicht mehr zu den beiden zurückzukehren. Sibylle beschließt, nach Amerika zu reisen und allein zu leben. Außerdem bittet sie Rolf darum, ihr Kind Hannes mitzunehmen.

Als Rolf ihr zwei Jahre später nach Amerika folgt und eingesteht *„ich komme deinetwegen. Unsertwegen“* (ebd., 414), verlangt er seinerseits einen wirklichen Beschluss über ihre Ehe: *„entweder scheiden wir uns oder wir leben zusammen. Aber endgültig“* (ebd.). Nach einer kurzen Bedenkzeit entschließt sie sich zum Neuanfang mit Rolf. Sibylle fühlt seine Nähe und Zärtlichkeit und ist bereit, wieder mit ihm zusammen zu leben.

Sibylle ist jeweils in der Lage, unabhängig zu ihren eigenen Entscheidungen zu kommen. Kein einziges Mal bezweifelt sie ihre Entscheidung. Mit ihrer völligen Entschlossenheit kann sie unangenehme Situationen schließlich überstehen.

3.3.1.5 Selbstsicherheit

Die ‚selbstständigen‘ Frauenfiguren kommen in Frischs Romanen jeweils selbstsicher vor. Sie sind sich ihres eigenen Wertes als Person sowie von ihren Fähigkeiten vollkommen bewusst. Weiterhin besitzen sie eine positive Selbstachtung und sind von der Richtigkeit ihres Verhaltens wie ihres Tuns überzeugt. Die selbstbewussten Frauengestalten haben eigene Bedürfnisse und treten aktiv für sie ein. Solche Merkmale werden bei drei Frauenfiguren, nämlich Sibylle, Lila und Ingeborg, hervorgehoben.

Sibylle erscheint in *Stiller* mit deutlicher Beschreibung ihres ausgeprägten Selbstbewusstseins. Hinsichtlich ihrer Beziehung zu Rolf wird Sibylle vorläufig zur traditionellen Frauen- und Mutterrolle genötigt. Wegen Rolfs eigener Ehe Theorie muss sie ihre Eifersucht und ihre Rebellion gegen seine Theorie, die sie als „eine Männertheorie“ (Stiller, 1959: 275) bezeichnet, verdrängen. Er ist „*schon immer der Meinung gewesen, dass man die Ehe nicht in einem spießbürgerlichen Sinne begreifen dürfte: er hatte da, wie gesagt, offenbar eine sehr ernsthafte Theorie, wieviel Freiheit in eine Ehe einzubauen wäre*“ (ebd.). Nach seiner Theorie muss Sibylle auf Rolfs Liebe zu ihr vertrauen. Für ihn ist Großzügigkeit in der Ehe nötig. Sibylle soll erfassen, wieviel Freiheit in der Ehe einzubauen ist. Immer wieder kommt ihm der Gedanke, dass Sibylle auf ihn eifersüchtig ist: „*Aus ihrer Unartigkeit schloss er, dass Sibylle, seine liebe Frau hinter dem Mond, ihn wieder einmal verdächtigte*“ (ebd., 363). Er verlangt von ihr, die Eifersucht aufzugeben:

„Sibylle musste nun wirklich einmal zu einer großzügigeren Auffassung der Ehe kommen, musste Vertrauen haben, musste begreifen, dass Rolf sie liebte, selbst wenn er zuweilen eine andere Frau auf Reisen traf [...] hoffte er, Sibylle denn doch zu einem reiferen Begriff von Ehe führen zu können, zur Einsicht, dass ein gewisses Maß von Freiheit auch in einer Ehe vonnöten ist. Er verbat sich Anwendungen von Eifersucht“ (ebd.).

Sibylle leidet unter Rolfs Rücksichts- und Verständnislosigkeit. Ihr tut es weh, wenn er sich in irgendeine Frau verliebt, oder wenn er mit einer anderen Frau auf seinen Reisen schläft: *„Es hat mir wehgetan, wenn du dich irgendwo verliebt hast, das ist wahr, und vielleicht bin ich kleinmütig gewesen“* (ebd., 385). Demgemäß zweifelt Sibylle an sich. Ihr Selbstwertgefühl als individuelle Frau wurde erschüttert.

Die Situation wandelt sich, nachdem Sibylle Stiller trifft und eine Liebesbeziehung mit ihm aufnimmt. Ihr Selbstbewusstsein wird neu erweckt. Sie erlebt *„das erregende Gefühl, jederzeit aufbrechen und ein ganz anderes Leben beginnen zu können, also genau das Gefühl, das sie damals brauchte“* (ebd., 336). Außerdem entdeckt Sibylle:

„wie anders sie Rolf betrachtet, nicht ohne Liebe, aber ohne Angst, dass er etwas verschwiege, und frei von dem Wahn, ohne Rolf nicht leben zu können, nein, auch nicht ohne warme und echte Zärtlichkeit, die sich indessen mit Mitleid mischte, also nicht ohne eine gewisse Herablassung, die Sibylle so gar nicht wollte“ (Stiller, 1959: 360).

Mit größerer Selbstsicherheit will Sibylle die konventionelle Rolle der Gattin nicht mehr akzeptieren. Daneben fühlt sie ihren Großmut und die Überlegenheit gegenüber Rolf. Sibylle wird ihr Ärger und die Abscheu gegenüber seiner Liebestheorie bewusst und sie protestiert gefühlsmäßig gegen solche Theorien. Sie macht sich ihre eigenen Wünsche und Gedanken klar. Sie widerspricht ihm, dass *„das Leben nicht mit Theorie zu lösen sei“* (ebd., 276), und zeigt ihm, dass es unmöglich ist, nur mit seiner *„Männertheorie“* zu leben. Bevor sie Rolf die Scheidung vorschlägt, versucht sie ihm ihre Erbitterung über seine Männertheorie zu erklären:

„Ich habe keinen Liebhaber gesucht, [...]. Ich brauche nicht irgendeinen Mann. Das ist deine Theorie! Auch in dir habe ich nicht irgendeinen Mann gesucht. Warum hast du je geheiratet? Für dich bleibt es eben irgendeine Frau, ein Verhältnis mit irgendeiner Frau. Das ist es ja, warum ich sage, du bist ein Junggeselle, ein verheirateter Junggeselle. [...] Spielraum in der Ehe, was heißt das? Ich will keinen Spielraum [...]“ (ebd., 385).

Sibylle bringt ihren besonderen Wunsch zum Ausdruck, vom Mann als ein individuelles Wesen betrachtet und anerkannt zu werden. Sie sucht weder in Rolf noch in anderen Männern „*irgendeinen Mann*“ (ebd.). Auch für Rolf möchte sie nicht „*irgendeine Frau*“ (ebd.) sein, sondern eine „*bestimmte schicksalhafte Individualität*“ (ebd.):

„ich will, dass ich für meinen Mann nicht >irgendeine< Frau bin. [...] Auch mein Vater ist nicht >irgendein< Mann für mich“ (ebd.).

In dieser Hinsicht wird Lila aus *Mein Name sei Gantenbein* in ähnlicher Weise dargestellt. Ihre Selbstsicherheit lässt sich auch erkennen, als Svoboda von ihrer Liebschaft mit Enderlin erfährt und fragt „*Habt ihr schon miteinander geschlafen?*“ (Gantenbein, 1964:352). Lila wirft ihm vor, dass er sie nicht als Einzelperson und Individuum sieht, sondern nur als ein weibliches Wesen:

„ich sehe ja, dass du mich in dieser ganzen Sache nur als Frau siehst, ich höre es aus allem, was du redest, alles siehst du einzig und allein daher [...] Du siehst mich bloß als Frau“ (Gantenbein, 1964: 360).

Überraschenderweise bringt sie diese Beschuldigung in einem Fall gegen einen Mann vor, als sie gar nicht gerechtfertigt ist (vgl. Haupt, 1996: 94), und Svobodas Stellung verändert sich damit von der des Betrogenen zu der des Beschuldigten. Während Lila in Enderlins und Gantenbeins Augen für alle Frauen steht, betrachtet Svoboda sie tatsächlich als ein Individuum. Dieser Vorwurf scheint Svoboda daher unberechtigt vorzukommen, denn in einer der weitergeführten Szene gelingt es ihm ganz und gar nicht, Lilas Person nicht zu beachten, sie nur für eine Frau zu halten und sich in andere Frauen zu verlieben: „*es wimmelt von Frauen und Mädchen, die Lila, sofern er sie nur als Frau nimmt, durchaus ersetzen können, wenn er nicht immerzu an Lila denken würde*“ (Gantenbein, 1964: 368). Er schafft auch nicht, „*ein Gleichgewicht der Eifersucht*“ (ebd.) herzustellen. Für Svoboda kann niemand Lila ersetzen. Deshalb erweist sich ihr Vorwurf als unzutreffend. Angesichts der gegebenen Situation gilt dieser Vorwurf nicht für Svoboda, sondern Enderlin (vgl. Haupt, 1996: 95 u. Block, 1998: 218). Deswegen findet Svoboda es „*ungeheuerlich*“ (Gantenbein, 1964: 361), dass Lila ihm diesen Vorwurf macht, nachdem sie „*bei einem anderen Mann gewesen*“ (ebd.) ist.

Obwohl Lilas Selbstwertgefühl als Individuum von ihrem Mann infrage gestellt wird, verhält sie sich immer selbstsicher. Ähnlich wie Sibylle kann sie es nicht haben, wenn ihr Mann sie nur für eine Frau hält. Deswegen versucht sie, ihm ihren Wert als eine individuelle Frau zu beweisen. Im Fall von Sibylle gibt es einen Unterschied: nicht nur lässt sie Rolf nicht ihr Selbstwertgefühl erschüttern, sondern versucht umgekehrt das seine zu erschüttern.

Als souveräne Frau der Liebe besitzt Sibylle eine eigene Einstellung zur Liebe und Ehe, die sie zum Ausdruck zu bringen sucht. Sie lehnt Rolfs Einstellung zur Ehe ab und fordert *„die individuelle Liebe, die schicksalsmächtig ist“* (Chien, 1997: 179). Im Gegensatz zu Rolf bedeutet die Ehe für Sibylle *„ein Schicksal“*: *„Entweder ist die Ehe ein Schicksal, meine ich, oder sie hat überhaupt keinen Sinn, sie ist ein Unfug“* (Stiller, 1959: 385). Merrifield beschreibt Sibylles Erkennung der Liebe als Schicksal,

„sicher nicht im Sinne göttlicher Vorsehung: dieser Mann für diese Frau – denn Sibylle hat ja schon erfahren, dass sie auch Stiller, einen ganz anders gearteten Mann, ebenso oder vielleicht sogar noch mehr lieben kann als Rolf – sondern Schicksal als freier Entschluss, sein Leben innerhalb dieser gewählten Gemeinschaft, ohne auszuweichen, zu gestalten und zu vertiefen. Schicksal im Gegensatz zur immer an der Oberfläche bleibenden Episode“ (Merrifield, 1971: 65).

In dieser Beziehung erklärt ebenfalls Chieh Chien, dass Sibylle Liebe begreift *„nicht als Episode oder oberflächliche Romanze ohne persönliche Hinwendung und Verantwortung, sondern als >Schicksal< und Lebensgemeinschaft, in der jeder Part seine Hingabe, sein Einfühlen und seinen Opfermut aufbringt“* (Chien, 1997: 179).

Außerdem bezeichnet Sibylle die Beziehung zwischen Rolf und ihr als *„bürgerlich“* (Stiller, 1959: 386). Aus solcher Beziehung ergibt sich keine Bindung, keine Verantwortung und kein Recht über die Freiheit des anderen. Diese Vorstellung betreffend hat die selbstsichere Sibylle ihren *„stolzen Ausspruch: Du hast mir keine Freiheit zu geben, ich nehme mir meine Freiheit schon selber, wenn ich sie brauche“* (ebd., 293). Sie meint auch wirklichkeitsgemäß, dass sie kein Recht zu Klagen hat: *„Ich beklage mich nicht, Rolf, ich habe kein Recht dazu. Darum ist es ja so gekommen! Du bist frei, ich bin frei, und dabei ist alles so jämmerlich“* (ebd., 384). Dementsprechend hat

Rolf auch kein Recht, sie „zu hindern, wenn sie ein anderes Verhältnis hat“ (ebd., 388). Rolf hat ihr nichts zu schenken und zu verbieten. Indem Sibylle von Rolfs Eheorie nicht mehr abhängig ist, gelingt es ihr, die traditionelle Rolle als Gattin zu durchbrechen.

In der Beziehung zu Stiller hofft Sibylle, dass er sie als Individualität identifiziert, und dass er sie nicht in Kunst verwandelt, wie er seine Frau Julika in eine Vase umgewandelt hat. Es lässt sich erkennen, dass Sibylle so anerkannt und wahrgenommen werden will, wie sie ist. Sie stellt sich auf einen bestimmten Standpunkt, dass sie niemandem, sondern nur sich selbst gehört.

Außerdem fühlt sich Sibylle von Stiller in eine Rolle gedrängt. Sie merkt, dass sie immer wieder im Schatten der kranken Julika steht. Sie hat lange im Voraus geplant, nach Paris zu fahren und dort unabhängig zu leben. Jedoch zögerte Stiller lange mit seiner Entscheidung und die Reise wurde also wegen Julika immer wieder unterlassen. Doch passte es Stiller plötzlich, dass er beruflich ohnehin nach Paris fahren musste. Bei Sibylle heißt es, dass er die Reise vor Julika rechtfertigen konnte. Sie erfasst, dass die Parisreise für ihn nicht von so großer Tragweite ist wie für sie selbst. Somit kommt sie sich wie seine „Mätresse“ (Stiller, 1959: 396) vor. Sie empfindet dies als einen Verrat an ihrer Liebe. Für Sibylle bedeutet es, dass er sie nur auf seine Dienstreise mitnehmen will. Jedenfalls kann er diese letzte Bewährungsprobe nicht bestehen und verliert vollständig ihre Achtung. Sibylle lässt sich nicht zu einer bestimmten Rolle zwingen. Indem sie versucht, ihre eigene Rolle zu bestimmen, übernimmt sie die Eigenschaft der ‚selbstständigen‘ Frau.

Sibylle realisiert vollkommen bewusst von Anfang an ihre eigene Rolle und bleibt sie selbst. Sie bewahrt ihre innere Selbstsicherheit sowie Selbstachtung und verzichtet auf diese von Stiller aufgedrängte Rolle. Trotz ihrer Liebe zu ihm wird sie immer mehr von ihm unabhängig. Sibylle merkt, dass Stiller sich nicht von Julika losmachen will, und lehnt die von ihm aufgedrängte Stellung als eine „Aushilfsgeliebten“ (Heidenreich, 2007: 69) ab. Sibylles Gedanke über Stiller: „Das war der Mann, den sie geliebt hatte?“ (Stiller, 1959: 393) präzisiert, dass ihre Liebe zu Stiller für sie schon Vergangenheit ist. Jetzt liebt sie ihn nicht mehr.

Nicht nur von Stiller, sondern auch von ihrem Ehemann Rolf, vermag Sibylle trotz ihrer Liebe zu ihm unabhängig zu sein. Aufgrund seiner gespielten Beherrschung, seiner unaufrichtigen Gefasstheit sowie Herablassung ist sie immer ungeduldiger. Nach ihrer Abtreibung kommt sie zu ihm in der Hoffnung auf ein richtiges, über die Zukunft entscheidendes Gespräch. Indessen befindet sie sich in unangenehmen Umständen; er hat nicht nur wenig Zeit und ist nicht imstande, seine Gedanken auszusprechen, sondern sie sitzt *„in dem Klubsessel wie eine Klientin“* (Stiller, 1959: 381). Somit fühlt sie sich zur Scheidung getrieben, obwohl sie sich ihm noch innerlich verbunden fühlt. Sibylle will seine *„Verschänzung im Sachlichen“* (ebd., 370), seine *„Haltung ohne Entrüstung, ohne Anklage und ohne Klage“* (ebd., 286) nicht mehr ertragen. Durch seine Äußerung, *„Du musst tun, was du für richtig hältst“* (ebd., 388), wird sie zum Ehebruch gezwungen. Sie ist es, die von ihm die Scheidung verlangt: *„Vielleicht ist es richtig [...] wir lassen uns scheiden. [...] überlege es dir!“* (ebd., 386).

In Amerika erfasst Sibylle, dass die Selbstbefriedigung mit der sexuellen Freiheit anfängt. Indessen kann eine Frau zur Entfremdung und Untreue sich selbst gegenüber geführt werden. Für Sibylle sind nicht nur die sexuelle Freiheit, sondern auch die finanzielle und innerliche Freiheit erforderlich. Mit ihren Kenntnissen der europäischen Sprachen findet sie eine ordentliche Stelle in New York. Dort fühlt sie sich *„einsam und für sich selbst verantwortlich“*. Indessen empfindet sie es als *„Freiheit“* und *„Würde“* (ebd., 407). Sibylle führt nach ihrem Willen ein berufstätiges Leben und erfüllt allein mit ihrem Sohn ihre Lebenswünsche. Sie ist finanziell von Rolf unabhängig. Es lässt sich auch erkennen, dass Sibylle ein unabhängiges Liebesleben führen kann. Sexualität scheint keine wichtige Rolle in ihrem Leben zu spielen. Sie hat keine erotischen Verhältnisse mehr zu Männern:

„Auch genoß sie es, als Frau so unbehelligt zu sein, ja, es war, als hätte sie mit der Landung in Amerika aufgehört, eine Frau zu sein. [...] auch später [...] hatte sie gar kein Verlangen nach einem Mann“ (ebd., 411).

Anschließend tritt Rolf noch einmal in ihrem Leben auf, weil er schon begriffen hat, dass *„Sibylle der einzige Sinn und Inhalt seines Lebens“* (ebd., 286) ist. Mit voller Selbstsicherheit gelingt es Sibylle, ihren Mann zur Änderungen seines Verhaltens ihr gegenüber zu treiben. Man könnte vermuten, dass sich Rolfs Gedanke an der Ehe sowie

Gefühlen verändert hat: *„Rolf getraute sich zwar kaum, ihren nahen Arm zu fassen; seine Zärtlichkeit blieb in den Augen“* (ebd., 417). Zu diesem Zeitpunkt verschanzt er sich nicht mehr *„im Sachlichen“* (ebd., 370). Jetzt weiß Sibylle *„was er empfindet, was er hoffte“* (ebd.). Ihr Zusammenleben nachher wird nur insofern objektiv beschrieben, als dass sie noch ein Kind bekommen. Es ist nachvollziehbar, dass Sibylle wieder die Rolle als Ehefrau spielt. Jedoch gewinnt sie ihre geistliche Freiheit Rolfs gegenüber. Schließlich kann sie sich von der traditionellen Rolle als Frau befreien, die Rolf von ihr vorher verlangt hat. Sie gewährt sich ihre individuelle Rolle als Frau. Ihre Hoffnungen haben sich erfüllt.

Als eine selbstbewusste Frau wird die Frauenfigur Lila aus *Mein Name sei Gantenbein* in anderer Weise dargestellt. Bei der schwierigen Situation, in der Gantenbein ihr seine gespielte Blindheit gesteht und in einem erschreckenden Zustand ist, bleibt sie selbstsicher und wirkt damit autonom. Für den Umgang mit seinem Geständnis entwirft er unterschiedliche Handlungsmöglichkeiten. In einer Variante gerät er in *„Wut darüber, dass Lila vor seiner Offenbarung nicht in den Boden versinkt, sondern nur die Scherben zusammenwischt“* (Gantenbein, 1964: 256). Lila zeigt keine deutliche Reaktion: *„Sie schluchzt, als habe er sie betrogen“* (ebd., 257). Eigentlich hat sich nichts für sie verändert, *„denn für sie ist er durch sein Geständnis nicht blinder und nicht weniger blind, als sie ihn kennt“* (ebd.). Deswegen löst diese Situation nicht bei Lila, sondern bei Gantenbein, Beschämung aus. Er ist *„irr wie ein Pferd, das ausgerutscht und über sich selbst erschrocken ist“* (ebd.).

In einer anderen Variante ist es wieder Gantenbein, der sich seines Geständnisses schämt. Diesmal fühlt sich Lila tief verletzt. Unter der Voraussetzung, dass sie von Gantenbeins Blindheit überzeugt ist, muss Lila sich betrogen und erniedrigt fühlen. Nach seinem Zugeben wird deutlich, dass er glaubt, nur in seiner Vorstellung mit ihr leben zu können. Für Lila bedeutet seine vorgespülte Blindheit einen Ausdruck seines Argwohns gegen sie. Sie versteht es als ein Indiz dafür, dass er die Augen vor ihr als betrügende und untreue Frau verschließt (vgl. Block, 1998: 236). Lila kann es nicht haben, wenn Gantenbein einen negativen Eindruck von ihr hat. Sie reagiert mit voller Selbstsicherheit und ist wie immer von der Korrektheit ihres Verhaltens überzeugt. Die selbstbewusste

Lila will sich von Gantenbein endgültig trennen, weil er sie jahrelange betrogen und nie geliebt hat:

„All diese Jahre! sagt sie, du hast mich nie geliebt, nie, jetzt weiß ich's und jetzt will ich, dass du gehst, dass du gehst!“ (Gantenbein, 1964: 485).

An dieser Stelle lässt sich ihre Reminiszenz an Sibylle aus *Stiller* erkennen. Lila, Sibylle ähnlich, besitzt ein relativ harmloses Selbstbild und eine gesunde Meinung von sich selbst. Somit lässt sie sich und ihre Handlungen von ihrer Intuition und ihren Gefühlen leiten.

Im Fall von der Figur Ingeborg aus *Montauk* wird ihr Selbstbewusstsein anders beschrieben. Als eine selbstsichere Frau scheint in ihr ein großes Freiheitsbedürfnis im Mittelpunkt ihres Lebens zu stehen. Sie hält ihre Unabhängigkeit für nötig und will sich einen Freiraum in der Ehe schaffen. Beispielsweise will Ingeborg allein nach Frankfurt fahren, ohne die Begleitung ihres Partners Frisch. Die beiden trennen sich und kommen immer wieder zusammen. Der Protagonist Frisch beschreibt seine Beziehung mit ihr so: „Eine Woche in Zürich als Liebespaar und aus klarer Erkenntnis der erste Abschied [...] Die klare Erkenntnis, lebbar nicht länger als vier Wochen“ (Montauk, 1981: 143), „Wir leben sieben Monate zusammen, dann werde ich krank“ (ebd.). Obwohl er ihr einen Heiratsantrag macht, lehnt sie ihn ab. Ingeborg will eine „freiheitlich orientierte Partnerschaft“ (Block, 1998: 266) mit ihm haben. Der Ich-Erzähler Frisch muss deswegen unter Eifersucht leiden und immer wieder an ihrer Liebe zu ihm zweifeln: „Ihre Freiheit gehört zu ihrem Glanz. Die Eifersucht ist der Preis von meiner Seite; ich bezahle ihn voll“ (Montauk, 1981: 149).

Mit ausgeprägtem Selbstbewusstsein wirken die ‚selbstständigen‘ Frauenfiguren stets souverän. Sie lassen sich und ihre Handlungen von ihrer Intuition und ihren Gefühlen leiten. Als selbstbewusste Frauen haben sie keine Scheu vor Kontakt mit den Männern, deren unberechtigte Forderungen sie ohne Angst abzulehnen vermögen. Fernerhin sind sie in der Lage, ihre eigenen Wünsche und Forderungen zum Ausdruck zu bringen und diese mit Nachdruck zu vertreten. Sowohl ihre positiven als auch negativen Gefühle drücken sie direkt und offen aus. Darüber hinaus fühlen sie sich trotz Kritik und negativer

Vorstellungen anderer wertvoll. Mit großer Selbstsicherheit gelingt es ihnen, ihre eigene Rolle als ‚*selbstständige*‘ Individuen zu bestimmen.

3.3.2 ‚*Unselbstständige*‘ Frauenfiguren

3.3.2.1 Schutz- und Hilfsbedürftigkeit

Das erste Zeichen der ‚*unselbstständigen*‘ Frauenfiguren, nämlich Schutz- und Hilfsbedürftigkeit, lassen sich bei allen untersuchten weiblichen Gestalten, mit Ausnahme von Sibylle aus *Stiller* und Ingeborg aus *Montauk*, darstellen. Als abhängige Frauenfiguren brauchen sie jeweils Schutz und Unterstützung von ihren jeweiligen Partnern und lassen diese deswegen die Rolle des Beschützers sowie Helfers spielen.

Bei Julika aus *Stiller* ist es selbstverständlich, dass sie, trotz ihrer finanziellen Unabhängigkeit, Schutz und Schonung Stillers bedarf. Im Unterschied zu den anderen Frauengestalten leidet sie an ihrer schweren Krankheit. Bei der ersten Begegnung mit Julika nach seiner Verschollenheit beschreibt Stiller/White, dass *„sie sich selbst, scheint es, ganz und gar zerbrechlich vorkommt. [...] Sie spekuliert auf Schonung“* (Stiller, 1959: 71). Mit ernster Besorgnis um Julikas körperliches Wohlbefinden kommt Stiller am Anfang ihrer Ehe als *„ein rührender Hüter ihrer leider so gefährdeten Gesundheit“* (ebd., 119) vor. Dabei hält er am Eindruck fest:

„Julika käme nicht zu ihrem vollen Leben. Julika war gewiss keine Gefährtin für endlose Wanderungen, keine Genossin für nächtelange Zecherei mit seinen Bekannten; sie bedurfte der Schonung“ (ebd.).

Wegen ihrer Tuberkulose drängt er sie immer wieder zum Arztbesuch. Jedoch bedeutet es für Julika *„heimliche Kündigung seiner zärtlichen Rücksicht, [...] Anzeichen von Lieblosigkeit“* (ebd.). Julika hat den Eindruck, dass Stiller keine Rücksicht mehr auf ihre beschädigte Lunge nehmen will: sie solle gesund werden, damit er sie nicht mehr zu schonen braucht. *„Sie fühlte sich zum Arzt geschickt, gestoßen, gezwungen, nur damit sein*

Gewissen beruhigt wäre“ (ebd.). Für Stiller scheint Julika „*unvernünftig*“, „*sensibel*“, sowie „*idiotisch*“ zu sein (ebd.).

Julikas Lungenkrankheit weist nicht nur auf ihre Schonungsbedürftigkeit, sondern auch auf viele ihrer anderen Charaktereigenschaften hin, nämlich körperliche Regression, Depression, Frigidität und Sensibilität. Weisstein interpretiert Julikas Tuberkulose als „*eine körperliche Manifestation ihrer Unangepasstheit an das Leben im Allgemeinen und Stiller im besonderen*“ (Weisstein, 1967: 275f., zit. nach Block, 1998: 165). Stiller begreift, dass ihre Tuberkulose von der seelischen Belastung verursacht wird. Einerseits kommt sie mit dieser Krankheit von einem üblichen Eheleben los. Andererseits dient ihr die Erkrankung als Mittel, Stiller über sein schlechtes Gewissen an sich zu binden. Ihre Tuberkulose berechtigt Julika, sich Schonung von den anderen, besonders von Stiller, zu erhoffen und Stillers Hoffnung auf eine befriedigende Sexualität mit ihr nicht erfüllen zu müssen. So fühlt er sich an ihrer Tuberkulose mitschuldig:

„Hätte ich dich nicht zu meiner Bewährungsprobe gemacht, wärest du auch nie auf diese Idee gekommen, mich durch dein Kranksein zu fesseln, [...] Du hättest damals einem Mann begegnen sollen, der kein falsches Gewissen hat und doch viel Geduld, freie Geduld, einem Mann jedenfalls, der nur durch natürliche Liebe zu gewinnen und zu halten ist. Wer weiß, meine liebe Julika, wie gesund du hättest sein können – schon immer!“ (Stiller, 1959: 195).

Stiller hält der im Sanatorium liegenden Julika vor, mit ihrer Schonungsbedürftigkeit versucht sie nicht nur den Geschlechtsverkehr zu vermeiden, sondern auch sich vor jeglichem Angriffspunkt und Kritik zu beschützen, damit sie immer als Opfer betrachtet wird. Er attackiert sie: „*Du wolltest nicht gesund sein*“ (ebd., 192), „*Dein Konsum an Rücksicht (von allen Seiten) war schamlos*“ (ebd., 193), „*ich halte dich für den Narzißmus in Person. Und für den Hochmut in Person*“ (ebd., 194).

Ansonsten ist Stiller nach der 6-jährigen Trennung von Julika über ihre Veränderung erstaunt, als es ihr gelingt, sich von der Vergangenheit zu befreien. Er erkennt ihre äußerliche Selbstständigkeit und Lebenstüchtigkeit. Während seiner Verschollenheit ist es ihr gesundheitlich wie beruflich gut gegangen. Sie wird aus dem Sanatorium entlassen

und ist eine erfolgreiche Tanzlehrerin in Paris. Trotzdem kehrt sie zu ihm zurück und fängt wieder eine neue Liebesbeziehung mit ihm an. Stiller ist während seines Auslandsaufenthaltes zur Selbsterkenntnis sowie zu weitgreifender Selbstanschauung gelangt. Infolgedessen lässt er Julika sich ihm gegenüber freier verhalten. Sie ist finanziell unabhängig und kann die hohe Kautions für ihn hinterlegen. Sie bezahlt alles für Stiller, wie sie es vor seinem Verschwinden getan hat.

Stillers Neurose verschwindet nur für eine kurze Zeit und Julikas Krankheit bricht nicht aus, solange die beiden keine feste Verbindung aufnehmen. Nur wenn die Ehe geführt wird, treten die Krankheit und die Müdigkeit wieder einmal auf. Somit erscheint Julika im erneuten Zusammenleben mit Stiller wieder wie früher (vgl. Merrifield, 1971: 59).

Stiller kommt wieder zu der Meinung, dass Julika ihre Erkrankung nur als Vorwand nimmt. Bei einem Kautionsnachmittag fragt er sie nach ihrem Leben in Paris. Jedoch erzählt sie wieder von ihrer furchtbaren Zeit in Davos. Stiller bemerkt, *„irgendwie kann Frau Julika Stiller-Tschudy es nicht haben, wenn ich sie für gesund und glücklich halte“* (Stiller, 1959: 105). Weiterhin erkennt sie den verschollenen Stiller bedingungslos wieder als ihren Mann an, obwohl er ihre Krankheit verschlechtert und sie in Todesangst verlässt. Stiller/White kommentiert dies so: *„Er hat dich krank gemacht, [...], krank auf den Tod, er hat dich liegen lassen, du hättest sterben können, und trotzdem, sehe ich, suchst du nur ihn“* (ebd., 106). Einerseits leidet Julika an ihrer Forderung nach Stillers Erlösungstat. Andererseits bedarf sie ihn. Ihren mehrmaligen, *„spontanen und ohne weitere Überlegung“* (ebd., 178) Versuch, Stiller anzurufen, nachdem sie vor der plötzlichen Todesangst aus dem Sanatorium flieht, mag als ihr Verlangen nach Stillers Erlösungshilfe zu interpretieren sein. Sie will ihn erreichen, obwohl sie von seinem Betrug mit einer anderen Frau weiß.

Obwohl Stiller das alte Bild von Julika aufzugeben versucht, ein anderes Bild von ihr zulassen, und eine neue Beziehung mit ihr aufnehmen möchte, reproduziert er schnell wieder das alte Rollenklischee und Muster. Diesmal jedoch noch stärker und intensiver. Stiller wird in die alte Rolle zurückgedrängt. Jetzt taucht er nicht mehr nur als ihr Beschützer auf, sondern auch als ihr Erlöser. Unbewusst drängt sie ihn zur Rolle des großen Helden, der sie aus ihrem schweren Leiden befreien wird. Er versucht großen

Einfluss auf sie auszuüben. Beispielsweise plant er ihre Zukunft, eine Ballettschule aufzubauen, ohne ihr übertriebenes schwere Kranksein zu ahnen. Außerdem drängt er ihr ein Kissen auf, das sie wirklich nicht braucht, wie der Staatsanwalt Rolf bemerkt:

„will Stiller immerzu etwas gutmachen [...], dann wird er höflich bis zur Ängstlichkeit. >>Lass doch!<< bat Frau Julika, >>ich brauche kein Kissen, wirklich nicht!<< Stiller fand sich [...] ungerechterweise abgewiesen. [...] >>Warum willst du denn dieses Kissen nicht?<< bedrängte er die arme Frau Julika, die es endlich nahm, seiner Ruhe zuliebe, danklos, sie schob es nicht unter den Nacken, sondern unter die Knie, wo es sie weniger störte. Zwei Leute guten Willens!“ (Stiller, 1959: 528).

Julika erwartet Stillers Erlösung und verhält sich zurückhaltend. Infolgedessen nimmt sie keine innerliche Veränderung vor. Aufgrund der andauernden Spannung ist Julika völlig erschöpft und wird wieder von einer tödlichen Krankheit befallen. Deshalb misslingt Stiller der versuchte Neuanfang. Für ihn ist sie jedenfalls eine abhängige Frau, die seine Hilfe und Erlösung benötigt.

Ob Mona Knapps Einschätzung der Figur Julikas gerecht wird, bleibt zweifelhaft:

„Julika sets the patterns for the female figures in all of Frisch’s following works: an artist from a good family, she is the picture of elegance and grace, she recovers from external catastrophes, she is financially and emotionally independent“ (Knapps, 1982: 265).

Im Roman erweist sich Julika als eine ‚*unselbstständige*‘ Frauenfigur. Obwohl sie als eine erfolgreiche Balletttänzerin finanziell unabhängig ist, ist sie innerlich abhängig von ihrem Mann Stiller.

Im Fall von Lila aus *Mein Name sei Gantenbein* wird ebenfalls ihre Schutzbedürftigkeit beschrieben. Als Gantenbein sie am Flughafen mit einem anderen Herrn sieht, der ihren schweren Mantel trägt, denkt er „*Ein Glück, dass jemand sich für meine Lila wehrt!*“ (Gantenbein, 1964: 127). Dass Frauen beschützt werden wollen, und dass Männer in der Beschützerrolle anziehender wirken, zeigt Gantenbein auch in seiner Geschichte von Philemon und Baucis. Als Philemon Baucis ihre Beziehung mit einem anderen Mann

verzeiht, ist sie *„verloren wie ein Mädchen in die nahe Herrlichkeit dieses einzigartigen Mannes [...] Baucis ist seelig; sie fühlt sich beschützt“* (ebd., 287).

Aus dem Blickwinkel Gantenbeins erfahren wir, dass Lila hilfsbedürftig ist. Ihre Unordentlichkeit wie Verantwortungslosigkeit werden in mehreren Szenen dargestellt, in denen sie das Alltagsleben zu bewältigen versucht. Immer wieder richtet sie Chaos in der Wohnung an, bringt die Dinge in Unordnung, und kann nichts wiederfinden. Deshalb muss Gantenbein ihr heimlich bei der Hausarbeit zur Hand gehen. Ohne seine heimliche Hilfeleistung zu spüren, glaubt Lila, *„dass Ordnung mit der Zeit wie von selbst entsteht, sie glaubt an Heinzelmännchen“* (Gantenbein, 1964: 130). Für sie ist der Alltag *„nur durch Wunder erträglich“* (ebd., 166). Ihr Chaos wird so beschrieben:

„Ihr Koffer, dessen Reißverschluss nur zur Hälfte geöffnet ist, erbricht seinen Inhalt in den Korridor, Rollenbücher, Briefe, Schuhe, und so wird es tagelang bleiben, aber Gantenbein wird nichts sagen; unsere Wohnung gleicht einem Papierkorb, kaum ist Lila von ihren Einkäufen nachhause gekommen, und so wird es bleiben, [...], bis Gantenbein insgeheim die Schnüre sammelt und die Papiere verschwinden lässt. Ohne etwas zu sagen“ (ebd., 130).

Gantenbein verheimlicht Lila seine Unterstützung und lässt sie ihre Hilfsbedürftigkeit nicht wahrnehmen, weil er keinen Streit mit ihr bekommen will. Seiner Meinung nach handeln Frauen in dieser Hinsicht sensibel. *„Er weiß, man soll einer Frau keine praktischen Ratschläge erteilen, es verletzt sie bloß und ändert nichts“* (ebd., 165). Lila ist jedesmal *„traurig wie über einen heimlichen Vorwurf, wenn in der Küche alles blitzblank ist wie in einem Küchenfachgeschäft“* (ebd.). Deswegen kann Gantenbein nur kleine Teile der Küche heimlich putzen:

„Gantenbein wäscht jetzt keinen Teller und keinen Löffel mehr, wenn Lila zuhaus ist, sondern nur noch insgeheim, dann immer nur soviel, dass es nicht auffällt. Die Küche sieht aus, als kümmere sich niemand drum, und doch, siehe da, findet man stets noch ein paar Gläser, ein paar saubere Messer, immer gerade genug, und die Aschenbecher sind nie so blank, dass sie wie ein Vorwurf blitzen, nur die Asche wächst nicht zu Bergen an, [...] die Drucksachen, die Magazine von der letzten Woche sind

verschwunden, als hätten sie ihre vergilbte Überholtheit endlich selber eingesehen“ (ebd., 166).

Aufgrund ihrer Naivität ahnt Lila nichts von seinem heimlichen Aufräumen. Ansonsten ist sie von ihrer „*Lila-Verspätung*“ (Gantenbein, 1964: 147) gekennzeichnet. Solche Charaktereigenschaft kann Gantenbein trotz vieler Tricks nicht verhindern. Überdies fällt es ihr schwer, sich beim Kleiderkauf allein zu entscheiden. Auch hierbei meint Gantenbein, „*dass sie unsicher ist, hilfsbedürftig*“ (ebd., 143).

Hilfsbedürftig sind auch die Frauenfiguren Lynn und Marianne in *Montauk*. Schon am Anfang, als Lynn und Frisch durch einen verwilderten Pfad gehen, um den Atlantik zu sehen, ist er ihr behilflich: „*Zuerst ist er vorangegangen: als Mann, der sich hier so wenig auskennt wie sie. Einmal ein sumpfiger Graben, wo er ihr hat helfen müssen, und seither geht sie voran*“ (Montauk, 1981: 8). Beim Einkaufen im Supermarkt begleitet er sie und „*sie ist froh, dass jemand wartet, um nach der Kasse die vollen Säcke zu nehmen und zum Wagen zu tragen*“ (ebd., 170). Ähnlich wie Lynn wird Marianne von dem Ich-Erzähler betrachtet als eine Frau, die seine Unterstützung braucht. Bei einer Beschreibung von dem Bau des Hauses in Berzona, wo er und Marianne zusammenwohnen, erwähnt Frisch:

„Das eine und andere, die Treppe zum Beispiel, bleibt Dir an Ort und Stelle noch unvorstellbar; Du siehst nur das große Loch und stehst ängstlich auf den Brettern, ich halte Dir die Hand“ (ebd., 192).

3.3.2.2 Passivität

Ein anderes wesentliches Kennzeichen der ‚*unselbstständigen*‘ weiblichen Gestalten ist die Passivität. Die passive Frauenfigur ist nicht unternehmungslustig, untätig, unrührig, ziellos oder tatenlos. Sie lässt die Dinge an sich herankommen, verhält sich abwertend und ergreift von sich aus nicht die Initiative. Die Passive erduldet Leid und Not, lässt dieses mit sich geschehen und auf sich einwirken. Darüber hinaus ist sie durch Einwirkungen von außen gekennzeichnet und davon beeinflusst. Ohne zu reagieren oder

ohne Interesse an etwas zu haben, akzeptiert sie alles, was geschieht. Dieses Merkmal lässt sich besonders deutlich bei Julika aus *Stiller* nachzeichnen.

Im Verlauf des Romans werden Julikas Passivität, Echelosigkeit, sowie Initiativlosigkeit eindeutig geschildert. In Davos wird sie von dem jungen Sanatoriums-Veteran scharf angegriffen. Er durchschaut ihre Passivität und ermahnt sie, eine Verantwortung für ihr eigenes Leben zu übernehmen. Er bemerkt ihr gegenüber: *„Julika müsste doch einmal aufhören, ihr eigenes Verhalten gegenüber ihrem Mann und überhaupt gegenüber Menschen nur als Reaktion zu sehen, sich selbst nie als Initiantin zu begreifen, also sich in einer infantilen Unschuld zu baden“* (Stiller, 1959: 174). Er macht ihr Vorwürfe:

„Sie wollen nicht erwachsen werden, nicht verantwortlich werden für ihr eigenes Leben, und das ist schade. [...] Wer sich selbst nur immerzu als Opfer sieht, meine ich, kommt sich selbst nie auf die Schliche, und das ist nicht gesund. Ursache und Wirkung sind nie in zwei Personen getrennt, schon gar nicht in Mann und Frau, selbst wenn es zuweilen so aussehen mag, Julika, weil die Frau scheinbar nicht handelt. Es fällt mir nur auf: eigentlich alles, was Sie tun oder nicht tun, begründen Sie mit etwas, was beispielsweise Ihr Mann nicht getan oder getan hat. Das ist doch, entschuldigen Sie das Wort, infantil. Wozu sage ich das! Sie wissen es selber ganz genau, Julika, dass es nicht so ist, nirgends in der ganzen Weltgeschichte, und Sie müssen mich nicht an der Nase herumführen, nur weil ich der Jüngere bin, eigentlich ein Bub. Eine solche Manier, das Leben zu betrachten, ist auf die Dauer langweilig auch für Sie, Julika“ (ebd.).

Der Äußerung des Sanatoriums-Veterans zufolge will Julika keine Verantwortung für ihr eigenes Wesen tragen und macht Stiller zum Kriterium ihres Denkens sowie Verhaltens. Sie kann sich selbst nur durch Stiller finden, lässt sich deswegen von ihm führen und beeinflussen. Julika fühlt sich gezwungen, sich Stiller zuzuwenden und ihn nachzueifern. Immer wieder bleibt sie sich selbst gegenüber unbewusst und unreflektiert. Abgestumpft bezieht sie sich auf Stiller und nimmt seine Forderung als ihre eigene an. Sie braucht einen Mann, um durch ihn ihre Weiblichkeit sowie Identität zu finden (vgl. Chein, 1997: 163).

Julika verschließt sich und „*hat eine tiefe Scheu, [...], sich mit Worten auszudrücken*“ (Stiller, 1959: 526). Bei einem Besuch des Ehepaars Stiller und Julika in Glion registriert der Staatsanwalt Rolf Julikas Teilnahmslosigkeit und Echolosigkeit:

„Ihre Kühle, wahrscheinlich nur eine Maske der Scheuen, durfte man nicht auf sich selbst beziehen. Sie hatte vermutlich keine Ahnung davon, wie wenig sie sich mitteilte, und konnte es nicht fassen, wenn jemand ihre Zuneigung, ihre Freude an einem Wiedersehen oder an einem kleinen Geschenkelein nicht erspürt hatte“ (Stiller, 1959: 525).

Bei Julika findet kein Austausch und keine Begegnung statt. Sie vermisst nichts und ist nur immer darüber erstaunt, dass der Gesprächspartner sie auffordert, an der Unterhaltung teilzunehmen, und dass man sie nicht in Ruhe lässt. Julika stellt sich nur die Frage, was Stiller und die anderen immer von ihr wollen (vgl. Heidenreich, 2007: 71f.). Diese Äußerung gebraucht sie dem Staatsanwalt Rolf gegenüber: „*Nun warten auch Sie [...] dass ich Ihnen etwas sage? Ich habe nichts zu sagen*“ (Stiller, 1959: 533). Obwohl Julika an ihrer Todesangst leidet, bleibt sie ausdruckslos. Rolf zweifelt daran, dass ihr Mangel an Reaktionsfähigkeit natürlich ist: „*Was ist mit diesem Menschen geschehen? Denn dass ein Mensch so sein kann von Anfang an, so ausdruckslos noch im Zustand der schreienden Not, wollte ich nicht glauben. Wer hat sie so gemacht?*“ (ebd.). Er beschreibt ihren Zustand der Todesangst so:

[Ich] „*fand ein gänzlich entformtes Gesicht [...] Ihr Mund war offen wie bei antiken Masken. Vergeblich versuchte sie auf die Lippen zu beißen. Ihr Mund blieb offen, wie erstarrt, zitternd. Ich sah ihr Schluchzen [...] Ihre Augen offen ohne Blick, verschwommen in lautlosen Tränen, ihre zwei kleinen Fäuste im Schoß, ein schlotternder Körper, so saß sie da, nicht zu erkennen, mit keinem Ruf zu erreichen, es blieb ihr kein persönlicher Zug mehr, keine Stimme, nichts als ein verzweifelter Leib, ein lautlos schreiendes Fleisch in Todesangst*“ (ebd., 533f.).

Die stumme Julika verschweigt Stiller, dass sie schwerkrank ist und dass eine Operation sobald wie möglich ausgeführt werden muss. Rolf versteht ihre Handlungsweise nicht: „*Ob die unglückliche Frau Julika fürchtete, Stiller würde den Kopf verlieren und einen unerträglichen Zustand herbeiführen? Ich weiß es nicht. Oder hatte sie Grund zu einiger*

Hoffnung, dass es vielleicht doch nicht zur Operation kommen würde?“ (ebd., 536). Er äußert seine Ansicht über Julika so:

„Ich glaube, nie einen einsameren Menschen gesehen zu haben als diese Frau. Zwischen ihrer Not und der Welt schien eine Wand zu sein, undurchdringlich, nicht Haltung allein, eher etwas wie eine Gewissheit, nicht gehört zu werden. [...] Es drängte mich zu fragen, ob sie denn nie in ihrem Leben geliebt worden sei. Natürlich fragte ich nicht. Und liebte sie selbst?“ (Stiller, 1959: 532).

Julika bleibt bis zu ihrem Tod unverändert. Rolf begreift, sie sieht sich selbst als ein fertiges Wesen, wenn sie ihm sagt, *„Wie soll ich mich denn ändern! Ich bin doch so, wie ich bin. Warum will Stiller mich immer ändern?“* (ebd., 533). Sie scheint dies Bildnis nicht nur von Stiller, sondern auch von sich selbst zu haben, und gibt niemandem die Gelegenheit, sich als Einzelperson sowie als Ehepartner zu entwickeln und zu verändern (vgl. Reschke, 1990: 115). Heidenreich begreift Julika als *„eine Frau, die man sich eigentlich nicht so recht als lebendiges Wesen vorstellen kann“* (Heidenreich, 2007: 70). Weiterhin deutet sie Julika als *„einen weiblichen Narziss“* (ebd.). Sie *„wirkt wie eine Porzellanpuppe, eigentlich ohne rechte Seele, kühl und glatt wie ein Fisch, dabei ausgestattet mit einer Wohlgefälligkeit sich selbst gegenüber“* (ebd., 71). Nach Jurgensen ist Julika *„im wesentlichen ein >>epischer Mensch<<“, der „ihre Identität fraglos annimmt“*. *„Selbst die künstlerische Berufung wird in naiver Selbstverständlichkeit ausgeübt. Ihr Leben besteht nicht wie Stillers aus einem ständigen Gegenüber, mit dem dennoch keine echte Verbindung aufgenommen wird, sondern aus einem täglichen Nebeneinander“* (Jurgensen, 1976: 66).

„Julika lebt nicht als Beobachtende/ Erfahrende, sondern als Beobachtete/ Erfahrene. Anstatt sich selbst zu erleben, möchte sie erlebt werden“ (Chien, 1997: 172). Sie macht sich zum Beobachtungsobjekt. Julika, *„die alle nur sehen, doch nicht ergreifen“* (Stiller, 1959: 166) kann, nimmt den anderen, dessen Ansicht über sie und dessen Verlangen nach ihr als den Sinn ihrer weiblichen Existenz an. Anstatt ihrer eigenen Erwartungen wahrt sie die Erwartungen des anderen, denen sie entgegenzukommen versucht (vgl. Chien, 1997: 172). Julika ist nicht in der Lage, ihre eigene Persönlichkeit zu identifizieren. Deswegen versucht sie, ihr innerliches, leeres Empfinden zu verstecken. Immer fühlt sie sich

bedrängt, eine Maske zu tragen. Sie verhält sich *„apatisch, passiv, zur Anpassung bereit und schweigt, um nicht auf die Außenwelt antworten zu müssen“* (Chien, 1997: 167). *„Die arme Julika offenbarte sich niemandem“* (Stiller, 1959: 153). Durch ihr Schweigen versucht sie, ihre Ängste und Leidenschaft zu verbergen, damit sie kein Empfinden für sich selbst und Stiller hat. Daneben neigt sie zum Leiden und zur Depression (vgl. Chien, 1997: 167).

3.3.2.3 Jugendlichkeit/ Kindlichkeit/ Naivität

Bei allen *„unselbstständigen“* Frauenfiguren in Frischs Romanen werden ihre Kindlichkeit und Naivität besonders betont. Sie sind entweder wirklich noch jung an Jahren, oder sie wirken auf die männlichen Protagonisten kindlich. In Art, Wesen, Ausdruck sowie Aussehen entsprechen sie einem Mädchen. Außerdem erscheint ihre Gemüts- und Denkart kindlich, unbefangen und direkt. Mitunter beweisen sie treuherzige Arglosigkeit.

Als eine mädchenhafte Frauenfigur tritt Julika im *Stiller* auf. Ihre Jugendlichkeit erregt eine starke Faszination auf Stiller und wird erst beim Kennenlernen der beiden hervorgehoben. Stiller/White beschreibt die Szene so: *„Die Beziehung zwischen der schönen Julika und dem verschollenen Stiller begann mit der Nußknacker-Suite von Tschaikowsky (zum Verdruss der jungen Tänzerin bezeichnete Stiller, ebenfalls noch jung“* (Stiller, 1959: 111). Auch beim Betrachten ihres alten Fotos gesteht Stiller/White: *„man kann sich kaum sattsehen an ihrer ephebenhaften Grazie von damals“* (ebd., 112). Wenn Julika nicht auf der Bühne ist, kommt sie sich in ihrem Kostüm und Verhalten sehr mädchenhaft vor: *„mit einer schulmädchenhaften Wollmütze auf dem Kopf, so dass ihr immer schon rötliches Haar versteckt war, huschte sie vorbei, ein sehr unscheinbares Mädchen, sobald sie nicht in den Fluten des Scheinwerfers stand“* (ebd., 113).

Weiterhin findet Stiller/White bei der Wiederbegegnung nach seinem Verschwinden die Mädchenhaftigkeit in Julika wieder: *„die Figur (in einem schwarzen Tailleur) hat etwas Knappes, etwas Knabenhaftes auch, [...], etwas Ephebenhaftes, was bei einer Frau in ihren Jahren einen unerwarteten Reiz hat“* (ebd., 71). In seinen Augen ist sie eigentlich

keine richtige Frau. Stiller bemerkt, „*sie ist ein heimliches Mädchen, das da wartet in der Hülle fraulicher Reife*“ (ebd., 89).

Stiller stellt sich vor, dass Julika unreif ist, und dass er sie zur Frau machen muss. In seinen zweimaligen Träumen von Julika erscheint sie wie ein „*Schulmädchen*“ (Stiller, 1959: 329 u. 440), und schreibt ihm einen Brief, zu dem sie gezwungen wird. Ihr Blick bittet ihn, was sie schreibt „*nicht zu glauben*“ (ebd.) und sie „*von diesem Zwang zu erlösen*“ (ebd., 329). Aus diesen beiden gleichen Träumen lässt sich auf seine Wunschvorstellung von Julika schließen. Im Traum verrät sie ihn. Jedoch ist ihr Fehler mit ihrer Jugend verzeihlich und er kann ihr mit seiner Großzügigkeit verzeihen. Seine Träume lassen auch vermuten, dass Julika keine Erwachsene ist, die ihren eigenen Beschluss fassen kann und besondere Fürsorge braucht.

Lila aus *Mein Name sei Gantenbein* trägt ebenfalls kindliche Züge. Bereits am Anfang der Beziehung meint Gantenbein, dass sie sich bei der Rückkehr von einer Reise „*wie ein Kind*“ (Gantenbein, 1964: 125) freut, als er sie am Flughafen abholt. Weiterhin findet er Lila besonders lieblich und begehrenswehrt, wenn sie jung wirkt. Als er sie mit einem Tonbandgerät belauscht, um eine Probe zu machen, ob sie sich in seiner Abwesenheit anders verhält, registriert er: „*Sie ist unwiderstehlicher, glaube ich, wenn ich nicht im Zimmer sitze. Mädchenhafter*“ (ebd., 417). Hier wird die Mädchenhaftigkeit mit der Unwiderstehlichkeit gleichgesetzt. Es ist nachvollziehbar, dass die Rolle der mädchenhaften Frau für Lila bedeutungsvoll ist (vgl. Haupt, 1996: 92).

Auch Naivität ist bei Lila zu erkennen. In Gantenbeins Augen scheint sie in vielen Dingen ahnungslos zu sein. Sie spürt nicht, dass er ihr heimlich beim Haushalt hilft. Er gibt ihr nicht zu spüren, dass er ihre Gäste bedient und die vollen Aschenbecher leert. Ohne geringste Ahnung von seinem heimlichen Aufräumen zu haben, wundert sie sich nicht darüber, dass es immer etwas sauberes Geschirr gibt. Lila kann seine Tricks nicht wahrnehmen. Sie lässt sich täuschen, will keine Erklärung dafür, und „*ist erleichtert, dass er sich nicht mehr glaubt um die Küche kümmern zu müssen*“: „*>>Siehst du<<, sagt sie, >>es geht auch so.<<*“ (Gantenbein, 1964: 166). Ihre Arglosigkeit interpretiert Gantenbein als einen der generellen Charaktereigenschaften von Frauen: „*Lila merkt es nie, sie ist eine Frau*“ (ebd., 138).

Lila merkt auch nicht, dass ihr blinder Gatte ein eigenes Bankkonto hat und dass er die Trinkgelder wie Alltäglichkeiten bezahlt. Darüber hinaus ist ihre Naivität zu spüren, als der blinde Gantenbein ihr sagt, dass er die Zeitung gelesen hat. Sie begreift nicht, was seine Äußerung bedeutet. Gantenbein versucht zu wiederholen: „Ja – habe ich gelesen“, „ich habe dir etwas gesagt.“, „- ich habe gesagt, dass ich's gelesen habe“ (Gantenbein, 1964: 255). Jedoch schweigt Lila und stellt ihm eine arglose Frage nach seiner Meinung über den Mord in der Zeitung: „Findest du's nicht schauerlich?“ (ebd.). Sie merkt gar nicht, dass Gantenbein bereits sein Geheimnis preisgegeben hat.

Lynn aus *Montauk* wird auch als eine „junge Frau“ (Montauk, 1981: 102) charakterisiert. Die dreißigjährige Lynn ist im gleichen Alter wie die Tochter des Erzählers. Außerdem ist dem Protagonisten Frisch während seines Wochenendes mit ihr klar, dass Außerstehende die beiden als Vater und Tochter sehen können. Auch bei Marianne wird ihre Jugendlichkeit hervorgehoben. Sie ist 28 Jahre jünger als Frisch. Als er mit Lynn am Strand von Montauk auf Long Island ist, kommt ihm ein „DEJA VU“ (ebd.) von Marianne: „22. 9. 1962. am Mittelmeer. Wie Du Dein Haar getragen hast: hinaufgekämmt das ganze Haar, die Ohren frei, der Hals mädchenhaft und bloß“ (ebd.). Ihre Mädchenhaftigkeit gefällt ihm sehr. Bei einer kurzen Beschreibung von ihrem Zusammenleben erwähnt Frisch: „Deine kindliche Aufregung vor Geburtstagen / wie Du, eine Frau, auf dem Fahrrad sitzt und dabei eine Mädchenzeit sichtbar machst...“ (ebd., 197).

3.3.2.4 Probleme mit der Sexualität

Die ‚unselbstständigen‘ Frauenfiguren sind sexuell unerfahren in den Augen der männlichen Protagonisten. Daneben scheint es, dass diese Frauenfiguren kein Bedürfnis nach Geschlechtsverkehr haben. Außerdem sind sie nicht imstande, sexuelle Befriedigung zu fühlen. Immer wieder haben ihre Partner den Eindruck, dass sie dem Umgang mit Sexualität nicht gewachsen sind. Als erotisch unerfahrene Frauengestalten treten Julika aus *Stiller* und Lynn aus *Montauk* auf.

Julikas erotische Unerfahrenheit ist Stiller zweifellos bekannt. Schon bei der Darstellung der ersten Phase ihrer Beziehung zu Stiller ist Julikas *„hochgradige Frigidität“* (Stiller, 1959: 112) gezeigt, die *„jeder einigermaßen erfahrene Mann – Stiller war es offenbar durchaus nicht – hätte in diesem so faszinierenden Persönchen [...] erkannt“* (Stiller, 1959: 122). Zudem beschreibt er die Musik, zu der Julika tanzt, als *„virtuose Impotenz“* (ebd., 111). Ihre *„ephebenhafte Grazie“* lässt auch die Interpretation zu, dass sie unfähig ist, die Freude und den Genuss mit Sinnen wahrzunehmen. Stiller sieht ihre Frigidität *„nicht bloß als krankhafte, sondern im Gegenteil als naturhafte Erscheinung“* (ebd., 128). Darüber hinaus betrachtet er sie als eine *„kristallene Wasserfee“* (ebd.), als ein *„kaltes Meertier“* (ebd., 243), sowie als *„ein Meertier, das nur unter Wasser zu seinem Farbwunder gelangt“* (ebd., 112). In seinen Augen lebt Julika damals *„wie eine Nonne, allerdings von Gerüchten unwittert, die sie als Vamp erscheinen ließen“* (ebd.). Solche Darstellungen von Julikas Wesen sind mit dem einer Jungfrau vergleichbar und weisen auf ihr sexuelles Desinteresse hin.

Bei der Schilderung der ersten Phase des Kennenlernens von Stiller und Julika wird ihre Angst deutlich dargestellt. In ihren Augen sieht Stiller *„etwas wie ein Schleier von heimlicher Angst, sei es nun Angst in bezug auf ihr eigenes Geschlecht, [...], oder Angst in bezug auf den Mann“* (ebd.). Julika hat *„eine heimliche Angst, keine Frau zu sein“* (ebd., 116). *„Sie traute sich offenbar nicht zu, einem wirklichen und freien Mann genügen zu können, so dass er bei ihr bleibe“* (ebd.).

Auf der Bühne ist Julika hingebungsvoll und passioniert. Stiller stellt fest, *„Tanz war ihr Leben“* (ebd., 112), und *„das Ballett blieb die einzige Möglichkeit ihrer Wollust“* (ebd., 129). Das Ballett ermöglicht ihr, sich selbst auszudrücken und zu gestalten. Daneben *„wohnen Julikas Ballet einige Züge der sexuellen Darstellung, Befriedigung und Provokation inne“*. *„Im Tanz drückt sie auch ihren Anspruch auf Liebe aus, die sie aufgrund ihrer heimlichen Angst nie erleben kann“* (Chien, 1997: 173). Jurgensen betont: *„Das Theater gibt ihr einerseits die Möglichkeit der Verkleidung, andererseits die Gelegenheit einer erotischen Selbstpreisgabe an ein anonymes Publikum. [...] Im Ballett täuscht sie eine tänzerische Sicherheit vor, die mit ihrer persönlichen Unsicherheit in eigenartigem Widerspruch steht“* (Jurgensen, 1976: 85). Beim Tanzen fühlt Julika *„eine*

unsägliche Wonne“, „*was sie sonst nirgends fühlt*“ (Stiller, 1959: 167). Stiller beschreibt ihren großen Genuss wie ihre Empfindungen bei ihrem Auftritt auf der Bühne so:

„Und dagegen war es einfach ein Labsal, auf der Bühne zu stehen; tausend fremde Blicke auf ihrem Körper zu fühlen, Blicke so unterschiedlicher Art, Blicke von Gymnasiasten und verheirateten Biedermännern, Blicke, die alles eher als die tänzerische Leistung erfassten, in der Tat, es machte Julika weniger aus, als wenn Stiller, ihr Mann, seine harte und von der Bildhauerei etwas rauhe Hand auf ihren Körper legte“ (Stiller, 1959: 131).

Durch ihren Beruf als Balletttänzerin spielt Julika „*eine Rolle als Schönheitsobjekt der Begierde*“ (Chien, 1997: 173), die ihr als Mittel zur Verdrängung ihrer inneren Angst dient. Dass Julikas Person bei dem Publikum und der Gesellschaft große Bewunderung hervorruft, fungiert als ein Beweis ihrer Weiblichkeit. Das Ballett ermöglicht ihr, sich selbst als eine richtige Frau auszudrücken, und ihre „*weibliche Autonomie*“ durchzusetzen (vgl. ebd., 175). Julika ist, wie bereits gesagt, ein epischer Mensch. Jedoch ist sie keineswegs rein episch dargestellt. Der Tanz dient ihr als „*die dramatische Komponente ihres sonst epischen Charakters*“ (Heidenreich, 2007: 71). Durch das Ballett versucht Julika, sich insgeheim dramatisch zu verwirklichen (vgl. Jurgensen, 1976: 67).

Neben dem Ballett flirtet Julika auch mit Männern, einer davon ein junger Reklamberater von anerkannter Männlichkeit, um sich vor dem an ihrer Weiblichkeit zweifelnden Stiller und vor sich selbst zu beweisen, dass sie eine richtige Frau ist:

„Er sagte allerdings nie: Du bist einfach keine Frau! Aber Julika spürte sehr wohl, dass er sie mit andern Frauen verglich. Stiller trieb sie nachgerade zur Verzweiflung, und um sich selbst und ihm und der Welt überhaupt das Gegenteil zu beweisen, gab es wohl kein anderes Mittel als eine möglichst unverhohlene Flirterei, was in ihrem Leben bisher nie vorgekommen war“ (Stiller, 1959: 132).

Obwohl Julikas Vorstellung der Weiblichkeit nicht direkt geäußert wird, lässt es sich nach Stillers Schilderung über Julika so zusammenfassen: „*Für Julika soll eine Frau schön und sinnlich sein, sie soll den Mann sexuell befriedigen können, was sie für*

Selbstverständlichkeit und Pflicht hält; sie objektiviert sich, wie die Außenwelt sie objektiviert, sie sieht sich, wie die Außenwelt sie sieht“ (Chien, 1997: 162).

Julika lehnt Sexualität ab und ist für ihre eigenen geschlechtlichen Triebe sowie Lustempfindung vollständig blind. Sie ist nicht in der Lage, ihre Begierde zu verarbeiten und einem Mann in körperlicher Liebe zu begegnen. Immer versucht sie, diese Leidenschaft zu verdrängen:

„Sie tat nicht spröde, um aufzureizen, im Gegenteil, diese Julika versuchte eher nachzugeben, um alles Aufreizende zu mindern, und erlebte dann allerdings sehr bald, dass sich beim Nachgeben für sie der Ekel einstellte, jener einsame Ekel, den sie unter allen Umständen verbergen musste“ (Stiller, 1959: 130).

Ihre Sexualität ist begrenzt *„wie die Träume eines erwachenden jungen Mädchens auf Phantasiegestalten“* (Heidenreich, 2007: 73). Nur für einen kurzen Moment entsteht in ihr die sexuelle Begierde, als sie sich sehr einsam fühlt. Während des Sanatoriumsaufenthalts verspürt sie Sehnsucht nach sexueller Befriedigung und ist überrascht, dass der junge Sanatoriums-Veteran sie *„wie eine Nonne, nicht einmal wie eine Nonne, sondern wie ein Neutrum“* (Stiller, 1959: 173) behandelt. Julika träumt von fremden Männern, mit denen sie im Traum Geschlechtsverkehr hat:

„Ein bisher unbekanntes und verwirrendes Verlangen dem Mann, je mehr sie ihren graziilen Körper verbrennen fühlte wie Zunder, eine Begierde, die sich zumindest in Träumen nicht verscheuchen ließ, [...] Sie träumte ja auch gar nicht von Stiller, genau genommen, sondern von Oberärzten, Bäckerburschen und Männern, die Julika nie gesehen hatte“ (ebd., 172f.).

Die Beziehung zwischen Stiller und Julika wird lediglich durch Julikas Frigidität beeinträchtigt. Die Sinnesfreuden in ihr zu erwecken, sieht er als seine Verpflichtung an. Auch nach ihrer Affäre mit dem Reklambearbeiter meint Julika, dass *„es doch eigentlich an ihm lag, alles zu versuchen, damit sie, die zu ihm zurückgekehrt war, glücklich würde bei ihm“* (ebd., 135). Im Sanatorium gibt Stiller zu: *„Dich zum Blühen zu bringen, eine Aufgabe, die sonst niemand übernommen hatte, das war mein schlichter Wahnsinn. Dich*

zum Blühen zu bringen! Dafür machte ich mich verantwortlich“ (ebd., 191). Stiller glaubt, dass er derjenige ist, der Julika aus ihrer Frigidität erlöst:

„Es gibt nichts Frauliches, was diese Frau nicht wenigstens als Möglichkeit hat, verschüttet vielleicht, und allein ihre Augen [...] haben einen Glanz der offenen Erwartung, dass man eifersüchtig ist auf den Mann, der sie einmal erwecken wird“ (Stiller, 1959: 89).

Bei Lynn aus *Montauk* ist auch klar, dass sie sexuell unerfahren ist. Sie erzählt dem Erzähler Max Frisch von ihrem ersten unzufriedenen sexuellen Erlebnis: „I GOT MARRIED AS A VIRGIN [...] THAT SHOULD NOT BE ALLOWED“ (Montauk, 1981: 73). Später bemerkt Frisch von ihrem Verhalten in der ersten Liebesnacht mit ihm, dass sie „Erfahrung mit Männern, vermutlich nicht vielen“ (ebd., 99f.) hat. Er sieht, sie versucht zu zeigen, „dass sie nicht die Verführte ist“ (ebd., 100). Einmal registriert Frisch, „SEXUALITY, so wie Lynn es ausspricht, ist hier ein öffentliches Thema“ (ebd., 107). Jedoch will sie ihm nicht tiefer von ihrer Liebeserfahrung berichten, als die beiden sich später nochmals darüber unterhalten: „Sie erzählt nicht viel, er ja auch nicht, sie reden“ (ebd., 106).

Dass Lynn Schwierigkeiten im Umgang mit Sexualität hat, stellt sich in der Hotelszene dar. Beim Ankommen im Hotel, wo sie gemeinsam übernachten, ist sie unsicher und bittet ihn darum, „nicht daneben stehen zu müssen, während er sie im Hotel einschreibt“ (ebd., 92f.). Ihre Verlegenheit wie Schüchternheit sind ihm unangenehm und im Zimmer sind beide „befangener als in ihrer Wohnung“ (ebd., 93). Außerdem ist ihr Verhalten von „ihrer puritanischen Erziehung“ (ebd., 101) beeinflusst.

Abschließend können wir festhalten, dass es bei der Schilderung der Frauengestalten verschiedene Charaktervarianten gibt. Die Kategorisierung der Typen als ‚selbstständige‘ und ‚unselbstständige‘ Frauenfiguren handelt nicht von den Frauencharakteren, die allgemein als typisch bezeichnet werden, sondern ausschließlich von denen, die Max Frisch entwirft. Obendrein soll man darauf achten, dass sich die Typisierung der Frauenfiguren grundsätzlich aus den Projektionen der männlichen Protagonisten ergibt, deren Einschätzung nicht vollkommen und absolut erscheint, sondern sich innerhalb der

Romane anzweifeln lässt. Dementsprechend ist es auch nachvollziehbar, dass sich die Charaktereigenschaften dieser Frauengestalten als Produkt der männlichen Phantasie erweisen und somit die Wunschvorstellungen der Männer verkörpern. In dieser Hinsicht sind diese beiden Typen der weiblichen Gestalten sowie die dazugehörenden Charaktereigenschaften nicht sinnlos, sondern sie haben verschiedene wichtigen Funktionen. Diese werden im nächsten Teil intensiv untersucht.

3.4 Das Bild der ‚selbstständigen‘ und ‚unselbstständigen‘ Frauenfiguren als Projektion des Protagonisten

Im letzten Kapitel konnte dargestellt werden, dass Frischs männliche Protagonisten Schwierigkeiten im Umgang mit ihren Beziehungen zu den Frauenfiguren haben. Außerdem versteht es sich von selbst, dass die innerlichen Zustände dieser Protagonisten einen großen Einfluss auf ihre Haltungen gegenüber den Frauengestalten ausüben. Die entworfenen Frauenbilder erscheinen als Projektion der männlichen Psyche. In dieser Hinsicht erfüllt die Darstellung der ‚selbstständigen‘ und ‚unselbstständigen‘ Frauenfiguren sowie ihre dazugehörenden Charaktereigenschaften eine tragende, wichtige Funktion, die im folgenden ausgeführt wird.

Bei der Existenz der als ‚selbstständig‘ bezeichneten Frauenfiguren fühlt sich jeglicher männliche Protagonist beherrscht und ihnen unterlegen. Diese Frauenfiguren lassen sich von den männlichen Protagonisten nicht dominieren. Deswegen wird der Wunsch nach männlicher Vormachtstellung nie erfüllt. Anders gesagt verhindern die weiblichen Unabhängigkeitsbestrebungen in erster Linie den männlichen Anspruch an Vorherrschaft. In patriarchalischer Hinsicht befürchtet der Mann, dass solche veränderten Geschlechterrollen durch diese ‚selbstständigen‘ Frauenfiguren letztlich die Verkehrung der Machtpositionen bewirkt. Somit steht ihm die Gefahr bevor, nicht nur auf die Rolle des Führers wie Herrschers verzichten zu müssen, sondern zusätzlich in die Rolle des Geführten wie Beherrschten getrieben zu werden (vgl. Bohler, 1998: 176).

Auf diese weiblichen Gestalten reagieren Frischs männliche Protagonisten mit Angst und Abwehr. Dies lässt sich folgendermaßen interpretieren, die Vorstellung der Protagonisten

von den ‚*selbstständigen*‘ Frauenfiguren basiert vorwiegend auf der verborgenen männlichen Angst vor weiblicher Stärke. Hier steht der männliche Versuch im Vordergrund, die ‚*selbstständigen*‘ Frauenfiguren als mächtig und bedrohlich darzustellen und sich selbst sowie seine männliche Macht damit zu rechtfertigen.

Unter allen Charaktereigenschaften der ‚*selbstständigen*‘ Frauenfiguren stehen in dieser Untersuchung ihre Rätselhaftigkeit, Untreue sowie Selbstsicherheit im Vordergrund. Indem die männlichen Protagonisten diese Frauenfiguren zu undurchschaubaren, treulosen sowie selbstbewussten Wesen erklären, lassen sich ihre männliche Angst und Abwehrmechanismen rechtfertigen. Alles, was den eigenen männlichen Dominanzanspruch bezweifeln könnte, wird für verdächtig und beängstigend gehalten.

Einerseits fühlen sich die männlichen Protagonisten von der Stärke der Frauenfiguren bedroht, andererseits sind sie von ihrer Anziehungskraft fasziniert. Mithilfe der weiblichen Rätselhaftigkeit, Untreue sowie Selbstsicherheit, die sie gleichzeitig beängstigen und anziehen, könnten sie eine Erklärung dafür finden, was sie bei diesen Frauenfiguren für unverständlich wie gefährlich halten und wovon sie sich bedroht fühlen. Damit werden der Zweifel an ihrer eigenen Männerrolle und ihre männliche Angst gerechtfertigt, die nicht von ihrer eigenen Person verursacht werden, sondern von der weiblichen Gestalt. So können sie sich von dem Druck befreien und sich damit auseinandersetzen. Dementsprechend gelingt es ihnen, ihre männliche Selbstsicherheit zu verstärken und Erklärungen für ihre eigenen Verhaltensweisen zu finden.

Dem Protagonisten dienen die als unverständlich erscheinenden Charaktere der Frauenfiguren zum Zweck seines männlichen Selbstverständnisses. Ursula Haupt hat interpretiert, dass, indem der Protagonist die Frauenfiguren im Großen und Ganzen sowie seine jeweilige Partnerin im Besonderen als geheimnisvoll und unbegreiflich gestaltet, wird seine eigene Verständnislosigkeit für die anderen gewissermaßen objektiv festgestellt (vgl. Haupt, 1996: 188). In diesem Zusammenhang hat Simone de Beauvoir schon formuliert:

„Von allen diesen Mythen ist keiner so fest im Herzen der Männer verankert wie der vom ‘Geheimnis’ der Weiblichkeit. Er bietet viele Vorteile. Zunächst gestattet er, mühelos zu erklären, was unerklärlich scheint; der Mann, der seine Frau nicht versteht, ist glücklich, wenn er an die Stelle eines subjektiven Mangels eine objektive Unmöglichkeit setzen kann; anstatt seine Unwissenheit zuzugeben, erkennt er die Gegenwart eines außerhalb von ihm selbst bestehenden Geheimnisses an: das ergibt ein Alibi, das gleichzeitig seiner Trägheit wie auch seiner Eitelkeit schmeichelt“ (Beauvoir: 255; zit. nach Haupt, 1996: 135).

Mit der Vorstellung, dass Frauen unverständlich sind, muss der Mann es nicht für notwendig halten, seine jeweilige Partnerin zu verstehen zu versuchen. Nach Simone de Beauvoir und Ursula Haupt erscheint darüber hinaus die Ansicht, dass die Frau im Grunde genommen vom Mann unterschiedlich ist und ihm fremdartig vorkommt, als ein sicheres Indiz für die männliche Dominanz (vgl. Haupt, 1996: 189).

Das von männlichen Protagonisten gestaltete Bild der *„unselbstständigen“* Frauenfiguren lässt sich als das vervollständigende Komplement zu dem Bild der *„selbstständigen“* Frauenfiguren sehen. Mit der Vorstellung von seiner Partnerin als *„unselbstständig“* erhofft sich der Protagonist, sich von seiner angeblichen Angst und Bedrohung zu befreien, die von den *„selbstständigen“* Frauenfiguren bewirkt werden. Indem er eine Beziehung mit einer *„unselbstständigen“* weiblichen Figur eingeht, kann er seine eigene männliche Stärke beweisen. Gegenüber diesen Frauenfiguren hat er die Rolle des Stärkeren inne.

Die Schutz- und Hilfsbedürftigkeit sowie Passivität der *„unselbstständigen“* Frauenfiguren soll ihre Unabhängigkeit vom Mann ausschließen. Daneben erwecken solche Charaktereigenschaften den Anschein, dass Frischs männliche Protagonisten sich diesen hilfsbedürftigen Frauengestalten gegenüber überlegen fühlen und gerne die Beschützer- und Helferrolle übernehmen. Durch die Vorstellung, dass sie ihn benötigen, wird seine männliche Unsicherheit verringert und sein Selbstvertrauen vergrößert. Bemerkenswerterweise wirken diese Frauenfiguren auf den Protagonist anziehend, der an seiner Männlichkeit zweifelt. Sie werden von ihm darüber bewertet, dass sie die Rolle der

Schwächeren annimmt. Damit wird ihm seine männliche Stärke versichert. Allein durch den Glauben, dass Frauen seiner Hilfe bedürfen, wird er selbstsicherer.

Die Unterstellung des männlichen Protagonisten, dass seine jeweilige Partnerin schutz- und hilfsbedürftig ist, stimmen jedoch nicht immer mit deren eigenen Selbsteinschätzung überein. Dies lässt sich an dem Ehepaar Stiller und Julika aufzeigen. Er ist davon überzeugt, dass sie die Verantwortung für ihr eigenes Leben nicht zu tragen vermag und damit seine Hilfeleistung benötigt. Ein besonders deutliches Beispiel für Stillers Einflussnahme auf Julika ist, als sie den Staatsanwalt Rolf fragt: „*Warum will Stiller mich immer ändern?*“ (Stiller, 1959: 533). Nach dieser Aussage mögen sein Einfluss auf sie sowie ihre von ihm beeinflussten, verwandelten Charaktere als der Beweis für seine eigene Männlichkeit zu interpretieren sein. Außerdem ist zu erkennen, dass er mit der Rolle des Beschützers zufrieden ist, obwohl er ihr immer wieder unterstellt, ihn mit ihrer Krankheit kaputtzumachen.

Es ist auch selbstverständlich, dass die jugendlichen Frauenfiguren auf Frischs Protagonisten attraktiv wirken, der von ihrer Unreife angezogen wird. Von der Beziehung mit der kindlichen, naiven Partnerin wünscht er sich einerseits, dass ihre Jugendlichkeit sich auf ihn selbst überträgt und andererseits, dass er, ungeachtet seiner eigenen Unreife, im Verhältnis zu ihr erwachsener wirkt. Beide Wünsche stehen im Zusammenhang miteinander, wie Ursula Haupt überzeugend herausgearbeitet hat. Die jugendliche Frauenfigur ermöglicht ihm, dem eigenen Altern zu entgehen und gleichzeitig sich als einen reifen Mann zu erweisen. Einerseits braucht er ihr gegenüber seine eigenen kindischen Bedürfnisse nicht zu unterdrücken, andererseits kann er sich ihr jeweils überlegen fühlen. Durch ihre Jugendlichkeit und Naivität werden seine Hemmungen gelindert (vgl. Haupt, 1996: 177).

Auch wegen dieses Bildes der Frauenfiguren als kindlich und naiv entstehen Konflikte zwischen dem Protagonist und seiner Partnerin. Aufgrund ihrer angeblichen Jugendlichkeit und Naivität erhofft er sich von ihr, dass sie seine männliche Überlegenheit anerkennt. Sie selbst erwartet allerdings das Gegenteil, dass er sie nicht beherrscht. In diesem Punkt entspricht Stillers Bemühung, sich Julika gegenüber als einen dominierenden, selbstsicheren Mann zu präsentieren, nicht ihren eigenen Erwartungen. In

Gesprächen mit ihr versucht er sie zu dominieren: „*Stiller redete dann sehr viel wie einer, der sich allein für die Unterhaltung verantwortlich dünkt*“ (Stiller, 1959: 113), während seine Schüchternheit auf sie sympathisch wirkt: „*Sie wusste, wie sehr dieser junge Mann sie beehrte, und zugleich, dass Stiller sie in keiner Weise vergewaltigen würde; dazu fehlte ihm irgend etwas, und das gefiel ihr ganz besonders an ihm*“ (ebd., 114).

Obwohl die männlichen Protagonisten die ‚*unselbstständigen*‘ Frauenfiguren für sexuell unerfahren bzw. desinteressiert halten, suchen sie intime Kontakte mit ihnen. Ich habe bereits dargestellt, dass Frischs Protagonisten Angst vor Sexualität haben. Um sich davon zu befreien, suchen sie Partnerinnen, die vermeintlich wenig erotische Erfahrung haben, kein Interesse daran zeigen, oder Schwierigkeiten mit der Sexualität haben. Nach Ursula Haupt erhoffen sich Frischs Protagonisten von diesen Frauenfiguren, ihre männliche Angst zu verringern und die Rolle des tätigen wie sexuell bestimmenden Mannes spielen zu können (vgl. Haupt, 1996: 159).

Dass Stiller Julika als frigide einschätzt, bestätigt vor allem seine eigene Angst vor Sexualität und Weiblichkeit sowie der Zweifel an seiner Männlichkeit, den ich bereits ausgeführt habe. Um nicht mehr unter männlicher Unsicherheit leiden zu müssen, versucht er sich als Mann zu beweisen, indem er einen intimen Kontakt mit der von ihm für frigide eingeschätzten Frau hat. Stiller wählt Julika, die mit ‚*hochgradiger Frigidität*‘ auftaucht. Er liebt sie besonders wegen ihrer Frigidität. Er versucht, ihre Sinnlichkeit zu wecken und sie zu erlösen, um sich selbst von seinen eigenen Ängsten erlösen zu können, vor allem von der Angst, kein richtiger Mann zu sein. Stiller ist völlig überzeugt davon, dass er sich selbst als Mann fühlen und von seinem sexuellen Ungenügen befreien kann, wenn er sie zur Frau macht und sie von ihrer Frigidität befreit. Er fühlt sich versucht, der frigiden Julika seine Männlichkeit zu beweisen.

Sicherlich fühlen sich die Frauenfiguren durch solche Vorstellungen der männlichen Protagonisten erniedrigt. Julika leidet unter Stillers Glaube, dass sie frigide sei. Ihre Frigidität besteht vermutlich bloß in seiner Phantasie. Julika selbst vermag seine Wünsche nicht zu erkennen, wobei sie darüber klagt: „*Was will er denn immer von mir!*“ (Stiller, 1959: 531).

Es ist darüber hinaus nach der Analyse der weiblichen Charaktere aus dem letzten Kapitel nachvollziehbar, dass die Frauenfiguren bei Max Frisch den Protagonisten zumeist negativ erscheinen. Es lässt sich vermuten, dass das negative Bild der ‚selbstständigen‘ und ‚unselbstständigen‘ Frauenfiguren dem männlichen Protagonisten insbesondere dazu dient, Abstand zu ihnen zu gewinnen. Daneben erlaubt es ihm, ihnen die Schuld zuzuweisen, wenn die Beziehung problematisch ist und deshalb scheitert. Durch die Darstellung der negativen Charaktereigenschaften der Frauenfiguren wie Rätselhaftigkeit, Untreue, Schutz- und Hilfsbedürftigkeit, Passivität sowie Schwierigkeiten im Umgang mit der Sexualität gelingt es ihm, sich selbst in der Rolle des Opfers zu betrachten.

Allerdings ist darauf zu achten, dass auch die positiven Eigenschaften der weiblichen Gestalten in den untersuchten Romanen zu finden sind. Beispielsweise schafft es Sibylle aufgrund ihrer Intelligenz, Entschlossenheit sowie Selbstsicherheit, endlich eine harmonische Ehe mit ihrem Ehemann Rolf zu führen. Auch Lila erscheint als eine liebenswerte Frauenfigur, die immer bereit ist, eine glückliche Beziehung mit ihrem Partner zu haben, wie Gantenbein feststellt: *„Wir sind glücklich wie kaum ein Paar.“* (Gantenbein, 1964: 125), *„Ich bin glücklich wie noch nie mit einer Frau.“* (ebd., 159). Fernerhin verkörpert Lynn für Max die Jugend, eröffnet ihm neue Lebenshorizonte, und erweckt in ihm eine neue Hoffnung, dass eine glückliche Beziehung zwischen Mann und Frau möglich ist. Vermutlich erscheint dies dem Protagonisten als gleichgewichtiger Gegenentwurf des negativen Bildes. Meiner Meinung nach dienen ihm die positive Darstellung der Frauenfiguren gegensätzlichen Zwecken. Einerseits soll er sich damit von der Schuld befreien, die Frauenfiguren ausschließlich von ihrer dunklen Seite darzustellen; so heißt es bei Mona Knapp: *„Der scheinbar ‘unterlegene’ Mann [...] erweist sich durchweg als Sieger und steht nach wie vor im Mittelpunkt jeder substanziellen Deutung. Die Verherrlichung der Frau bei Frisch ist allzu häufig eine inhaltlose Pose [...] die grundlegende Geringschätzung, stellenweise auch herablassende Abneigung verdeckt“* (Knapp, 1982: 78). Andererseits erhoffen sich der Protagonist, mit diesen positiven Eigenschaften sein geschaffenes Idealbild der Weiblichkeit zum Ausdruck zu bringen. Somit lassen sich seine Wunschvorstellungen und Erwartungen von den Frauenfiguren erkennen.

Zusammenfassend kann man festhalten, dass alle von den männlichen Protagonisten geschilderten Frauenbilder wahrscheinlich nicht als die reinen wirklichen Bilder dieser Frauenfiguren erscheinen, sondern als die Ergebnisse der männlichen Phantasie. Aus dieser Erkenntnis lässt sich schließen, dass die beiden Konzeptionen der Frauengestalten, nämlich die ‚selbstständigen‘ und ‚unselbstständigen‘ sowie ihre zugeordneten Charaktereigenschaften, eine sehr wichtige Rolle bei der Analyse der Frauenfiguren wie der Männerfiguren spielen. Nach meiner Untersuchung sind die beiden Typen der Frauenfiguren von besonderer Bedeutung für die männlichen Protagonisten, die ihre Partnerin mit unterschiedlichen Charakteren suchen. Diese liegen in der Psyche jegliches Protagonisten begründet, die ich bereits beschrieben habe, nämlich dass er unter Minderwertigkeitskomplexen, Zweifel an seiner Männlichkeit, sowie Angst vor Weiblichkeit und Sexualität leidet, und den Wunsch nach Überlegenheit hat. Bei den ‚selbstständigen‘ Frauenfiguren werden solche innerlichen Probleme des Protagonisten hervorgehoben und vergrößert, während diese bei den ‚unselbstständigen‘ Frauenfiguren widergespiegelt und verringert werden.

Ansonsten ist es insbesondere beachtlich, dass diese geschilderten Charaktereigenschaften der Frauenfiguren andere wichtigen Funktionen erfüllen, die über den Bereich der Projektion des Mannes hinausreichen. So dienen unterschiedliche Charaktere bei verschiedenen Frauengestalten diversen Zwecken, was ich im nächsten Kapitel ausführen werde, wobei jede Frauenfigur eine nach der anderen intensiv analysiert wird.

Es fällt allerdings auf, wie bereits erwähnt, dass die Liebesbeziehungen wegen der Bilder, die der Protagonist sich von seiner Partnerin macht, gescheitert sind. Die Frauenfiguren werden verleugnet und ihre Persönlichkeiten reduziert. Beispielsweise stellt sich Stiller vor, dass Julika ihn braucht. Gantenbein bildet sich ein, dass Lila untreu ist. Auch Max glaubt, dass Marianne seine Unterstützung benötigt. Hier geht es nicht darum, dass die Frauenfiguren in den Romanen erscheinen, wie sie eigentlich sind, sondern darum, dass sie darin existieren, wie die Protagonisten sie sich vorstellen und entwerfen. So sind die Schwierigkeiten in der Beziehung nicht in der Persönlichkeit der Frauenfiguren begründet, sondern in der Phantasie der Männerfiguren.

Kapitel IV

Funktion der Frauenfiguren in Max Frischs Romanen

4.1 Analyse der Frauenfiguren im Roman *Stiller*

4.1.1 Analyse der Frauenfigur Julika

„In den zahlreichen Untersuchungen zu Frischs *Stiller*-Roman ist immer wieder die zentrale Rolle der Julika Stiller-Tschudy hervorgehoben worden. Eigenartig berührt darum der Befund, dass diese Gestalt gleichwohl sehr diffus bleibt“ (Sterba u. Müller-Salget, 1987: 577; zit. nach Bohler, 1998: 90), schreiben Wendy Sterba und Klaus Müller-Salget über diese Frauenfigur. Nach Mona Knapp ist die Gestalt Julika gleichzeitig „die erste und die eindrucksvollste Leistung Frischs in der Darstellung einer weiblichen Figur“ (Knapp, 1982: 85).

Ich habe bereits dargestellt, dass die Persönlichkeit Julikas ausschließlich aus der Sicht des männlichen Erzählers beschrieben wird. Infolgedessen bleiben ihre realen innerlichen Zustände sowie Gedanken verschwommen. Demgemäß lässt sich diese Frauenfigur nur durch das Bildnis analysieren, das Stiller von ihr geschaffen hat. Dass dieses Bild von Julika als unzutreffend bezeichnet werden muss, lässt sich durch das Nachwort des Staatsanwalts Rolfs beweisen. So konstatiert er: „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“ (Stiller, 1959: 535). Andreas Schäfer beschreibt das subjektive Bild, das Stiller von Julika angefertigt hat, als „ein Zerrbild eines vorgestellten Menschen also anstelle eines figuralen Charakters“ (Schäfer, 1989: 159; zit. nach Bohler, 1998: 93). Auch Mona Knapp schreibt über die Verzerrung der Frauenfigur Julika durch Stillers einseitige Perspektive:

„Das fanatische Bedürfnis Stillers, sich auszusprechen, die Vergangenheit zu rekapitulieren, die Wahrheit in Worte zu fassen, beschränkt sich ausschließlich auf den eigenen Standpunkt, den des Mannes: Julika kommt nie direkt zu Wort...“ (Knapp, 1982: 83).

Hinter der Schilderung der Figur Julika verbirgt sich stets die einseitige, subjektive Meinung Stillers, die seiner innerlichen Lage entspricht und diese gleichzeitig enthüllt. Somit erweist sich diese Frauenfigur als zweckgebunden und hat eine besondere Rollenfunktion.

Nach Mona Knapp ist Stillers Selbstsuche nur durch seine Suche nach Julika möglich. Seine Selbstsuche, die scheinbar vorwiegend mit der Gestalt Julika assoziiert wird, bezieht sich eigentlich nur auf Stiller selbst. Dementsprechend erweist sich seine Darstellung von ihr als die Darstellung von sich selbst. Jede Konzentration auf Julika fällt immer wieder auf Stiller zurück. Seine Auseinandersetzung mit ihrer Person kreist nur um seine eigene Person. So überträgt er die Frage nach dem Kind, die er zuerst mit Julika verbindet, auf sich selbst. Dieser Gedanke resultiert in seinem Selbstzweifel und seinem Versagen ihr gegenüber:

„und sann immer wieder einmal daran herum, ob ein Kind nicht gerade für Julika sehr wichtig sein könnte. Wieso gerade für Julika? Ein Kind, meinte Stiller, könnte Julika als Frau in einer Weise erfüllen, wie er es nie vermochte“ (Stiller, 1959: 118).

Jede Charaktereigenschaft Julikas wird stets von Stiller internalisiert. Sogar ihre harmlosen Gesten wirken bedrohlich auf ihn: *„Sie spricht sehr leise, damit der Partner nicht brüllt“* (ebd., 71); *„Kaum lächelte sie einmal, hatte Stiller schon Angst, nicht ernstgenommen zu sein“* (ebd., 113); und *„Julika sagte es auch jedem wartenden Verehrer, dass sie müde sei. Nur Stiller glaubt immer, dass Julika bloß müde für ihn sei“* (ebd.). Mona Knapp interpretiert diese Tatsache richtig, wenn sie ausführt:

„Der Gedankengang hier ist bemerkenswert und für das Folgende symptomatisch: die Reflexion des Erzählers setzt bei dem “Sie” an, bei einer spezifischen Eigenschaft Julikas, [...] und erreicht als Zielpunkt eine Aussage zum “Er,” einen höchst persönlichen Befund zur Sache Stiller/White“ (Knapp, 1982: 86).

Weil Stiller sich selbst und seine eigene Angst nicht auszudrücken vermag, zeigt er einen Teil seines Wesen in Julikas Person und versucht, sie von seiner persönlichen Angst und Bedrängnis zu erlösen. Ihre Charakteristika assoziiert er mit sich selbst. Seine

Beobachtung von Julika scheint seine eigene Selbstbeobachtung zu sein. Dementsprechend erweist sich Julika als das Alter Ego von Stiller. Diese Frauenfigur repräsentiert sein Minderwertigkeitsgefühl, dass er im Spanischen Bürgerkrieg, in der Liebesbeziehung sowie im Leben versagt hat. Bei Liette Bohler heißt es:

„Julikas Wert wird einzig und allein durch ihren Wert für ihn bestimmt. Sie ist nicht nur der Spiegel seiner Selbstreflexion, sondern auch das Gefäß, in das er seine abgespaltenen, weil unliebsamen Gefühle hineindenken kann“ (Bohler, 1998: 102).

Zu achten ist auch darauf, dass die Figur Julika nicht in der Realität, sondern ausschließlich in Stillers Vorstellung existiert. Somit scheint sie keine eigenständige Figur, sondern eine bloße Imagination zu sein. Bei Chieh Chien heißt es: *„Die ‚reale‘ Julika existiert zwischen dem Raum der Erzählung und dem Raum außerhalb des Tagebuchs Stillers und dem Nachwort Rolfs“* (Chien, 1997: 159). Auch Sterba und Müller-Salget haben richtig erkannt, wenn sie ausführen:

„Julika ist in so hohem Maße eine bloße Projektion von Stillers Versagensängsten wie seiner Erlösungssehnsucht, so sehr seine Doppelgänger – und auch Sündenbock-Fiktion, dass in der Tat eine eigenständige Persönlichkeit nur schemenhaft sichtbar wird [...] So enthüllt sich die Frage, wer Julika sei, als Scheinfrage. Es gibt Frau Julika im Grunde gar nicht, auch nicht innerhalb der Fiktion“ (Sterba u. Müller-Salget: 590; zit. nach Bohler, 1998: 104).

Nach Liette Bohler ist Julika *„keine wirkliche Person, sie ist eine Projektionsfigur Stillers, der personifizierte Doppelgänger seines eigenen Ichs. Sie ist eine ins Leben getretene Vergrößerung seiner eigenen, negativen Eigenschaften“* (Bohler, 1998: 93). Somit spielt sie eine sehr große Rolle bei seiner Selbstfindung. Mona Knapp bezeichnet Julika als eine *„Zwischenstation zwischen dem anfänglichen ‚Er‘ und dem Endprodukt des Entwicklungsgangs – einem gewandelten ‚Er‘* (Knapp, 1982: 85). Über die Funktion Julikas für Stiller schreibt Knapp so:

„Festzuhalten bleibt, dass der unermüdliche Versuch, dem weiblichen Gegenüber in der Beschreibung beizukommen, gleichzusetzen ist mit der erzählerischen Suche nach sich selbst. Die innere Bewegung des Erzählvorgangs wird in der Gestalt Julikas

wie in einem Spiegel reflektiert. Ohne Julika gibt es keinen Stiller. Er kann nur glücklich sein, wenn er glaubt, sie glücklich machen zu können; er kann sich selber nur finden, indem er sich als Mann an ihr ausprobiert. Ihre Abwesenheit [...] ist gleichbedeutend mit dem Ende seiner Existenzsuche“ (Knapp, 1982: 87).

Infolgedessen sind Julikas von Stiller dargestellten Charaktereigenschaften von großer Bedeutung bei der Analyse der Bedeutung und Funktion dieser Frauenfigur. Indem Stiller sie schildert, schildert er zugleich sich selbst.

Nach Sibylle Heidenreich ist die Ehe von Stiller und Julika *„eine Ehe ohne Echo, eine Ehe aus Angst, ein Sichbrauchen, ohne sich zu verstehen“* (Heidenreich, 2007: 48). Die beiden Figuren haben eine gemeinsame Angst, wie Stiller/White nach seiner Rückkehr die Ehe zwischen Stiller und Julika kommentiert: *„Als Fremder hat man den Eindruck, dass diese zwei Menschen, Julika und der verschollene Stiller, auf eine unselige Weise zueinander passten. Sie brauchten einander von ihrer Angst her“* (Stiller, 1959: 116). Die Angst der beiden ist, keine Frau bzw. kein Mann zu sein. Solche Angst ist durch eine andere Angst bewirkt, als Sexualpartner nicht genügen zu können:

„Sie traute sich offenbar nicht zu, einem wirklichen und freien Mann genügen zu können, so dass er bei ihr bliebe. Man hat den Eindruck, dass auch Stiller sich an ihre Schwäche klammerte; eine andere Frau, eine gesunde, hätte Kraft von ihm verlangt oder ihn verworfen“ (ebd.).

Nach dieser Äußerung ist ersichtlich, dass Julika sich für Stiller interessiert, weil er unmännlich ist. Sie erhofft sich von ihm, dass er sie als Mann nicht bedroht. Auch Stiller hat das bemerkt: *„Sie wusste, wie sehr dieser junge Mann sie beehrte, und zugleich, dass Stiller sie in keiner Weise vergewaltigen würde; dazu fehlte ihm irgendetwas, und das gefiel ihr ganz besonders an ihm“* (ebd.). Im Fall von Stiller lässt sich feststellen, dass er Julika liebt, weil sie ihm als frigide und hilfsbedürftig vorkommt. Er vermag nicht, eine gesunde Frau zu lieben. Deshalb wählt er eine schwache Partnerin. Vor Julika hat er keine Angst wie vor anderen Frauen, die auf ihn bedrohlich wirken. Bei Julika scheint er der Stärkere zu sein. Stiller braucht das Bild von der kranken Julika, damit er sich selbst

mächtig und als Mann fühlen kann. Bei der letzten Begegnung vor Stillers Verschwinden gibt er zu:

„Im Grunde habe ich dich wahrscheinlich nie geliebt, ich war verliebt in deine Spröde, in deine Zerbrechlichkeit, in deine Stummheit [...] Ich bildete mir ein, du brauchst mich. Und deine Müdigkeit immer, deine Herbstzeitlosenblässe, dein Hang zum Kranksein, das war ja genau, was ich unbewußtermaßen brauchte, eine Schonungsbedürftige, um mir selbst um so kraftvoller vorzukommen“ (Stiller, 1959: 191).

Eine andere bedeutende Charaktereigenschaft Julikas, die Stiller dargestellt hat, ist ihre Frigidität. Allerdings ist nachvollziehbar, dass Stillers Äußerung von Julikas Ekel gegenüber männlicher Sinnlichkeit *„mehr seiner eigenen Unsicherheit entspricht als ihren tatsächlichen Gefühlen“* (Haupt, 1996: 48f.). Er ergeht sich in Spekulation, dass Julika auch mit anderen Männern die gleichen Probleme hat. Interessanterweise spricht der Erzähler Stiller/White einerseits von ihrem *„Labsal“* (Stiller, 1959: 131), und ihrer *„Wollust“* (ebd., 129), andererseits sucht er ihre Begierde zu leugnen. Dementsprechend befindet sich ihre intensive Sinnlichkeit, *„eine unsägliche Wonne“* (ebd., 167) beim Tanz auf der Bühne, im Widerspruch zu ihrer unterstellten Frigidität.

Außerdem ist zweifelhaft, ob es bei der Schilderung ihrer sexuellen Phobie um Stillers Trugbild oder um Julikas reales Gefühl geht. Möglicherweise erscheinen ihre sexuellen Schwierigkeiten vor allem nur in Stillers Phantasie. Er unterstellt Julika, dass sie kein Bedürfnis nach Sexualität hat. Nach seiner Vorstellung verschanzt sich Julika hinter ihrer Müdigkeit, um seinen sexuellen Kontakt zu vermeiden. Stets glaubt er, dass sie bloß müde für ihn sei.

Indessen ist Stiller nicht imstande, Julikas Leidenschaft zu trauen. Er kam sich als der *„Besudelnde“* vor. *„Er tat, als ekelte sich Julika vor ihm, und wies sie zurück, wie gesagt, gerade dann, wenn Julika sich besonderer Zärtlichkeit befließ; er entzog sich“* (ebd., 141). Stets treibt sie ihn zur Verzweiflung: *„Er war mißtrauisch, unsicher, nicht bereit zu glauben, dass eine Frau, die ihre Hand auf die seine legte, frei wäre von Ekel“* (ebd., 142). Weiterhin kann Stiller Julikas Ausspruch nicht verwinden, dass er *„sich als ein*

stinkiger Fischer mit einer kristallinen Fee vorkam“ (Stiller, 1959: 141). Sogar ihren kurzen, arglosen, unwichtigen Ausspruch nach der ersten Umarmung der beiden, der dem Leser im Dunkeln bleibt, kann er nicht vergessen, lässt diesen sogar in seiner Erinnerung alles andere überschatten (vgl. ebd., 140f.). Jedenfalls gibt sie ihm das Gefühl, dass er sie durch die Berührung mit seinem Körper schmutzig macht. Ihm erscheint ihre Spröde furchtbar. Stiller konstatiert ihr gegenüber so:

„Vermutlich hat die schöne Julika unter dieser Tatsache, dass die männliche Sinnlichkeit sie immer etwas ekelte, auf die einsamste Art und Weise gelitten, obschon es natürlich kein Grund ist, sich deswegen als ein halbes Geschöpf, ein mißbratenes Weib oder gar als Künstlerin vorzukommen“ (ebd., 128).

Julikas Frigidität kommt Stiller als eine *„naturhafte Erscheinung“* (ebd.) vor. In dieser Beziehung hat Bohler gewiss richtig interpretiert, dass Stiller durch diese überhebliche Behauptung Julika davon überzeugen will, dass die Schuld dafür, dass sie in ihrem Verhältnis mit ihm sexuell unbefriedigt ist, ausschließlich bei ihr, nicht bei ihm liegt, weil dieser der weiblichen Natur zugrunde liegt (vgl. Bohler, 1998: 180). Außerdem hat er den bestimmten Eindruck, dass der große Teil der Frauen Sinnesfreuden nur vorspielen. Er erwähnt eine These, *„dass in der ganzen Natur kein einziges Weibchen, ausgenommen die menschliche Frau, den sogenannten Orgasmus erfährt“* (Stiller, 1959: 128). Er versucht Julika zu suggerieren, dass ihr frigides Wesen natürlich ist und sie damit nichts daran zu ändern braucht (vgl. Bohler, 1998: 181). Die sexuellen Probleme zwischen Stiller und Julika mögen deswegen als seine eigene Probleme zu interpretieren sein.

Stiller glaubt, dass Julikas geschlechtliche Befriedigung seine männliche Potenz beweisen kann. Deswegen *„nahm er es offenbar als Niederlage seiner Männlichkeit, wenn die schöne Balletteuse, [...], nicht in Empfindung zerschmolz unter seinem Kuss“* (Stiller, 1959: 130). Auch macht Stiller einen Vorwurf daraus, *„dass Julika ihre Wollust nie mit ihm erlebte, einen Vorwurf gegen Julika und einen ebenso albernen Vorwurf gegen sich selbst. Als wäre jede Frau dazu erschaffen, auch in diesem Sinne die Gefährtin des Mannes zu sein!“* (ebd.). Unter diesem Aspekt hat Ulrich Ramer richtig interpretiert:

„Das Verständnis bzw. Unverständnis mit der eigenen und eigentlichen Persönlichkeit des ‘Helden’ hängt erstaunlicherweise bei Frisch stets mit einer Frau zusammen“ (Ramer: 130; zit. nach Bohler, 1998: 208).

Stiller assoziiert die Geschichte im Spanischen Bürgerkrieg mit seiner gescheiterten Beziehung zu ihr. Bei seinem letzten Besuch im Davoser Lungensanatorium vor Verschwinden gesteht er ihr, dass er sie zu seiner Bewährungsprobe gemacht hat:

„Wäre nicht diese Niederlage in Spanien gewesen, [...] wäre ich dir mit dem Gefühl begegnet, ein voller und richtiger Mann zu sein – ich hätte dich schon längst verlassen, Julika, [...] diese ganze jämmerliche Ehe wäre uns beiden erspart geblieben. [...] Ich machte dich zu meiner Bewährungsprobe. Und darum konnte ich dich auch nicht verlassen [...] Dich zum Blühen zu bringen! Dafür machte ich mich verantwortlich“ (Stiller, 1959: 190f.).

Laut Freud repräsentieren *„Blüten oder Blumen [...] das Genital des Weibes oder spezieller die Jungfräulichkeit“* (Freud: 33; zit. nach Bohler, 1998: 98). Stiller sucht Julika *„zum Blühen“* (Stiller, 1959: 191) zu bringen, um seine quälende Erinnerung zu überwinden. Jedoch gelingt es ihm nicht, diese *„Bewährungsprobe“* zu bestehen und seine Männlichkeit zu beweisen. Wie im Spanischen Bürgerkrieg hat er bei Julika versagt. Sonach entschließt sich Stiller zur Trennung von ihr und zum Verschwinden:

„Unsere verhältnismäßige Treue war die Angst vor der Niederlage mit jedem anderen Partner, so wie ich sie jetzt erlitten habe, nichts weiter. Wir wollen uns nichts vormachen! Auch zwischen uns ist jetzt Schluss“ (ebd., 196).

Stillers Versuch, seine Liebesbeziehung zu Julika und Sibylle abzubrechen und seine Heimat zu verlassen, um in Amerika seine neue Identität aufzubauen, ist ihm völlig misslungen. Liette Bohler interpretiert Stillers Motivation für seine Rückkehr richtig, wenn sie ausführt:

„er konnte Julika nicht vergessen, da sie ein Teil seines Selbst ist, [...], die Tür, vor der er ein halbes Leben lang erfolglos gestanden und geklopft hat. Sein Weg zur

Selbstfindung führt nur über diese Frau, seine Projektionsbildung, an der er sich bewähren und erkennen will“ (Bohler, 1998: 102).

Bohlers Interpretation liegt in Stillers Aussage begründet. Er erläutert Rolf die Gründe dafür, dass er zurückkommt, wie folgt:

„Wenn du ein halbes Leben lang vor einer Tür gestanden und geklopft hast, [...] , erfolglos wie ich vor dieser Frau [...] und dann geh du weiter! Vergiß sie, so eine Tür, die dich zehn Jahre versäumt hat! [...] Ich habe sie nicht vergessen können. Das ist alles. Wie man eine Niederlage nicht vergessen kann. Warum ich zurückgegangen bin? Aus Besoffenheit, [...], aus Trotz. [...] Weil's einen Punkt gibt, wo sich das Aufgeben nicht mehr lohnt. Aus Trotz, ja, aus Eifersucht! Du kannst eine Frau verlieren, wenn du sie gewonnen hast. [...] Warum haben wie uns nicht getrennt? Weil ich feige bin“ (Stiller, 1959: 560f.).

Nach Bohler trennt der an sich zweifelnde Stiller seine Aversion gegen sich selbst ab und projiziert seinen Selbsttadel sowie sein Unvermögen, sich selbst anzunehmen, nach außen, um diesen zu entkommen und sich somit retten zu können. Indessen geht es hier nicht um eine reale Gefahr, sondern ausschließlich um eine reine Vorstellung. Deswegen hilft ihm seine Flucht nach Amerika nicht. Es gelingt Stiller nicht, durch räumliche Entfernung seine Angst vor geschlechtlichem Ungenügen zu besiegen. So flieht er zurück in seine Phantasie und versucht wiederum, seine eigene Identität zu akzeptieren (vgl. Bohler, 1998: 102). Die Motivation seines Protagonisten erläutert Max Frisch in *Konfrontation mit Julika. Aus dem Roman >>Stiller, Aufzeichnungen im Gefängnis<<* so:

„Stiller, ein Mann, der plötzlich, von eben dieser Unstimmigkeit seiner Existenz entsetzt, vor sich selbst aus allem geflohen ist: aus Ehe, Freundschaft und Heimat – kommt zurück, gezwungen von der Erfahrung, dass wir nur dieses eine Leben oder überhaupt keines haben, also uns nicht entfliehen können“ (Frisch, 1959: 35).

Dass Stiller Julika während seines Aufenthalts in Amerika nicht vergessen kann, wird durch die Geschichte von der Katze Little Grey deutlich, die er vergeblich zu beseitigen versucht, indem er sie in die Nacht hinauswirft, in den Eisschrank steckt, und wiederum

rettet: „*Sie war imstande, mir alles zu vergällen [...] sie war zugegen, auch wenn sie nicht zugegen war, und brachte mich dahin, dass ich sie beim Einnachten suchte. [...] Ich wurde mit diesem Tier nicht fertig*“ (Stiller, 1959: 80). Nach Bohler repräsentiert Little Grey Julikas Erscheinung in Stillers Gedanken (vgl. Bohler, 1998: 102). An einer Stelle sieht er sie als diese Katze: „*Und war es doch nicht meine grazile Balleuse, so war es doch >Little Grey<, dieses grazile Biest von einer Katze*“ (Stiller, 1959: 447f.). Auf ähnliche Weise wird er nicht mit Julika fertig, die er immer im Kopf behält:

„Wir sind nicht fertig geworden miteinander. Und darum, glaube ich, haben wir uns trotz allem nicht trennen können. [...] Ich wurde geliebt, und es war einfach, diese Frau zu lieben [...] Aber es ging nicht! Es ging nicht, weil ich nicht fertig wurde mit dir, mit uns“ (ebd., 452).

Jedoch bleibt Julikas Motivation für ihre Rückkehr zu Stiller unergründlich. Nach ihrer Trennung ist sie, im Gegensatz zu ihm, erfolgreicher und gesunder. Ihr Entschluss, wieder mit ihm zusammenzuleben, ist im Roman nicht weiter begründet. Allerdings hat Mona Knapp den Grund für ihre Rückkehr überzeugend herausgearbeitet:

„Her decision to return and live with Stiller only appears self-explanatory: it is supported by tradition but not by the text. It is clear here that the motivation of Stiller is simply transferred onto his wife: since he needs her for his continuing identity-search, she is necessary willing“ (Knapp, 1982: 268).

Julikas Motivation geht größtenteils wieder auf die Stillers zurück. Seine Identitätssuche setzt nur ihre Existenz voraus. Weil er sie als Mittel zu seiner Selbstsuche braucht, muss sie auf jeden Fall bei ihm bleiben. Solange diese Suche nicht zum Ende kommt, kann diese Frauenfigur unter allen Umständen weder sterben noch verschwinden. In dieser Hinsicht erweist sich die Bemerkung des Staatsanwalts Rolf gegenüber Stiller als richtig: „*diese Frau hat dich nie zu ihrer Lebensaufgabe gemacht. Nur du hast so etwas aus ihr gemacht*“ (Stiller, 1959: 557).

Sein jahrelanges Verschwinden erlöst Stiller nicht von der Vorstellung, sich durch die Erweckung Julikas als Mann zu befreien. Nach seiner Rückkehr bezeichnet Stiller/White

sie als seine „*einzigste Hoffnung*“ (ebd., 449 u. 451). Wieder versucht er ihr über die Sexualität seine Männlichkeit zu beweisen. Nochmals sieht er in ihr „*ein plötzliches Erblühen aus Mädchenjahren, die nie gelebt worden sind*“ (Stiller, 1959: 89) und macht es somit wiederum zu seiner Lebensaufgabe, diese Frau zu erwecken und sie zur Frau zu machen.

Indessen „*blüht*“ Julika nur auf der Bühne und bei Stillers Verschwinden. Aufgrund seiner falschen Vorstellung von Julikas Persönlichkeit ist Stillers zweiter Versuch, sie „*zum Blühen zu bringen*“, völlig misslungen. Bei Rolf beschwert er sich darüber, dass er sie „*nie gewonnen*“, „*nie gefunden, nie erfüllt*“ (ebd., 560f.) hat. Stiller vermag nicht, ihr innerliches Wesen zu berücksichtigen und sie zu lieben. Er benötigt Julika, um sein authentisches Ich finden zu können. Von ihr erhofft er sich, dass sie ihn nicht für den verschollenen Stiller hält. Jedoch konstatiert sie, dass er versucht, seine Identität zu verleugnen. Genauer gesagt überträgt Stiller seine eigene Identitätssuche sowie sein Verlangen nach Erlösung auf Julika. Max Frisch selbst kommentiert seinen Protagonisten so:

„Er akzeptiert nicht, dass er selber das Erlösungsbedürftige ist, und meint, er muss jemanden erlösen“ (Frisch; zit. nach Bohler, 1998: 22).

Schließlich vermag Julika nicht, Stillers Hoffnung auf seine Selbstfindung zu erfüllen. Sie ist nicht in der Lage, sein Bewährungsobjekt sowie sein Identitäts-gegenstand zu sein. Sie erscheint hier als das Opfer seiner gescheiterten Identitätssuche, das schließlich sterben muss. Über ihren Tod schreibt Knapp, es sei die „*totale Vernichtung einer Person im Namen der 'Identität' des 'anderen'*“ (Knapp, 1982: 89). Wie Julikas Tod endet auch seine misslungene Identitätssuche. Somit erweisen sich der Sinn und Zweck, den Stiller Julika gegeben hat, als vollkommen verfehlt.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4.1.2 Analyse der Frauenfigur Sibylle

Im Fall von der Frauenfigur Sibylle ist ihre Rollenfunktion nicht genauso wichtig wie die Julikas. Jedenfalls ist sie „eine geistwandelnde zur Entscheidung zwingende Funktion in der Tiefenpsyche Stillers und Rolfs“ (Chien, 1997: 176).

Angesichts ihrer Beziehung zu Stiller scheint Sibylle nicht sehr wichtig für sein Leben zu sein. In seiner Überlegung über die Bedeutung von Frauen für sein Leben spricht er nie von ihr (vgl. Stiller, 1959: 442f.). Für ihn ist Julika immer die wichtigste Frau.

Indessen ist diese Frauenfigur von großer Bedeutung für Stillers Identitätssuche. Sie verkörpert den anderen Teil dieser Suche, der dem von der Gestalt Julika geprägten Hauptteil gegenübersteht. Neben Julika braucht Stiller Sibylle, um nach seiner eigenen Identität zu suchen. Bei ihr sucht er eine harmonischere, glücklichere Beziehung als bei Julika. Diese muss jedoch zu Ende gehen, weil Sibylle es nicht mehr zulässt, dass er zum Zwecke seiner Selbstsuche die Beziehung mit ihr aufnimmt. Somit kehrt er zurück zu Julika, die mehr diesem Zweck entsprechend zu sein scheint. Sibylle vermag es nicht mehr, Stillers Auseinandersetzung mit seiner Identitätssuche auf sich zu lenken. Aufgrund ihrer Reise in die USA, ihres erfolgreichen Lebens dort, ihrer Rückkehr zu Rolf und ihres glücklichen Zusammenlebens mit ihm, kann sie diese Funktion für Stillers Selbstsuche nicht mehr erfüllen. Jetzt erscheint sie ihm als uninteressant und unmotivierend. Stiller braucht Sibylle nicht mehr. Demnach kommt ihre unerfüllte Funktion zum Ende.

Immerhin spielt Sibylle auch eine bedeutende Rolle als eine Projektionsfigur Stillers. Durch sein Liebesverhältnis zu ihr wird er mit einer gesunden Frau bekannt, der er nicht überlegen sein kann. Stiller begreift Sibylle als „eine gewöhnliche Geliebte“, als „ein gesundes und durchschnittliches Mädchen, das umarmt sein will und selber umarmen kann“ (Stiller, 1959: 191). Einerseits will er sich durch sie von Julika trennen. Andererseits erhofft er sich von dieser Beziehung, seine Männlichkeit zu beweisen und seine Angst vor Frauen zu überwinden. In dieser Hinsicht ist es nachvollziehbar, dass es für Stiller bei dieser Frauenfigur nicht um Sibylle als Person geht, sondern um den Beweis, dass er ein vollwertiger Mann ist. Aufgrund Sibylles Forderungen an seine Liebe

zu ihr muss die Beziehung scheitern und alle seine Versuche sind ihm somit misslungen. Indessen hat das Ende der Beziehung eine positive Wirkung auf Stiller. So heißt es bei Chieh Chien:

„Gerade dieses Scheitern und seine durch die Beziehung mit Sibylle animierte Trennung von Julika zwingen ihn zu einer introspektiven bzw. introversiven Regression, die eine Voraussetzung seiner Selbstfindung ist. So gesehen hat Sibylle einen besonders positiven Sinn für seinen Individuationsprozess“ (Chien, 1997: 182).

Nach Chieh Chien wird Sibylle als die helle Seite des Weiblichen bezeichnet, während Julika als die dunkle Seite vorkommt. In der westlichen Mythologie bedeutet der Name Sibylle „*Gottesraterin, eine Weissagerin und Priesterin im Dienste der Götter*“ (ebd., 176). Nach Erich Neumann symbolisiert diese Gottesraterin „*geistwandelnde Elemente der positiven Seite des Weiblichen*“ (ebd.): „*Zauber, Magie, aber auch Inspiration und Weissagung gehören [...] zum Weiblichen, das Schamanin ist und Sibylle, Prophetin und Priesterin*“ (Neumann: 79; zit. nach Chien, 1997: 176).

So hat Sibylle bei ihrem Mann Rolf eine „*geistwandelnde Funktion*“ (Chien, 1997: 182). Durch diese Frauenfigur wird er zur Änderung seiner „*Ehetheorie*“ und Weltanschauung getrieben. Durch sie setzt er sich mit allen seiner Gefühle, besonders mit seiner Eifersucht, auseinander und nimmt diese zur Kenntnis. An einer Stelle gibt er zu, „*dass er sich über das Niveau seiner Gefühle bisher doch sehr getäuscht hatte, über seine Reife*“ (Stiller, 1959: 278). Daneben versteht er, dass er „*dieser Probe nicht gewachsen*“ (ebd.) ist. Überdies sieht er ein, dass die selbstständige Sibylle auf ihn immer souverän wirkt. Rolf fällt „*kein Ereignis ohne Sibylle, kein Glück ohne Sibylle, keine sinnvolle Stunde ohne Sibylle*“ (ebd., 286) ein. Sie ist „*der einzige Sinn und Inhalt seines Lebens*“ (ebd.).

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass beide Frauenfiguren, nämlich Julika und Sibylle, eine sehr wichtige Funktion bei Stillers Identitätssuche haben. Im Gegensatz zu Stiller zweifeln sie nicht an sich selbst, erscheinen deshalb als sein Gegenentwurf. Unter diesen Gesichtspunkten stimme ich mit Zimmermann überein:

„Stellen die Frauengestalten des Romans durch ihre Selbstgewissheit ein Gegenbild zu Stiller dar, so zeigen sie in eben dieser Eigenschaft auch ein spezifisches Verhältnis zur Wahrheit: Sie erfüllen gleichsam eine mütterliche Funktion im Prozess der Wahrheitsfindung, indem sie Stiller zum indirekten Eingeständnis seiner Schuld bewegen und ihm die unselige ‚Hoffnung‘ rauben, sich selbst zu entgehen“ (Zimmermann, 1989: 155; zit. nach Heidenreich, 2007: 68).

4.2 Analyse der Frauenfiguren im Roman *Mein Name sei Gantenbein*

4.2.1 Analyse der Frauenfigur Lila

„Einzige Gewissheit über Lila: so wie ich sie mir vorstelle, gibt es sie nicht; später einmal werde auch ich sie sehen, mag sein, Lila von außen“ (Gantenbein, 1964: 433). Die weibliche Hauptfigur Lila ist weder ein lebhafter, vervollständigter Charakter, noch ein reales Individuum, sondern nur eine Fiktion, die in der Phantasie der Protagonisten existiert. Im Roman *Mein Name sei Gantenbein* nimmt der Erzähler drei verschiedenen Rollen an, nämlich Gantenbein, Svoboda, und Enderlin, und präsentiert sich in ihnen. Demgemäß ist das Phantom Lila, wie bereits gezeigt, aus den Perspektiven dieser drei Männerfiguren dargestellt. Die reale Lila bleibt vollkommen im Dunkeln. Was sie eigentlich denkt und fühlt ist nicht zu erfahren.

Genau wie die Frauenfigur Julika in *Stiller* taucht Lila in *Mein Name sei Gantenbein* als „eine Projektionsbildung eines sich selbst suchenden Ichs“ (Bohler, 1998: 93) auf. Nach Wolf R. Marchand ist sie „eine Fiktion der fingierten Figuren des Erzähler-Ichs“ (Marchand, 1997: 223). Zudem dient diese Frauenfigur als der „Spiegel für Gantenbein, Enderlin und Svoboda“ (ebd., 222) und dementsprechend wird sie zum „Spiegel des sich in den Rollen suchenden und das Buch fabulierenden Ich“ (ebd., 216). Mit ihm stimmt Mona Knapp überein: „Lila functions as a shallow bowl in which the narrator seeks the reflections of his various fantasies, the real nature of Lila is of no importance“ (Knapp, 1982: 282). Auch bei Iris Block heißt es:

„Stärker noch als die Frauenfiguren der vorangegangenen Romane Max Frischs ist sie bloße Projektion ihrer jeweiligen männlichen Partner; eine Brechung, die noch dadurch potenziert wird, dass auch diese Männer wiederum Projektionen sind: Projektionen des Ich-Erzählers: Lila ist gebündelte Projektion, Produkt männlicher Phantasien“ (Block, 1998: 205).

Die Frauengestalt Lila erscheint als die Projektion des Erzählers, der versucht, sich selbst, die Persönlichkeit der Frauen, und besonders sein eigenes Verhältnis zu den Frauen zu durchschauen, indem er in seiner Phantasie verschiedene Rollen anprobiert: *„Ich probiere Geschichten an wie Kleider!“* (Gantenbein, 1964: 30). Bei Max Frisch heißt es in seinem Aufsatz *Ich schreibe für Leser* so: *„Um sich auszudrücken, muss [der Mensch] fabulieren: er macht Entwürfe zu einem Ich, das er in fiktiven Situationen ausprobiert. Nur von diesem Versuch, fabulierend sich zu identifizieren, handelt das Buch“* (Frisch: 329; zit. nach Bohler, 1998: 132). Demgemäß erscheint Lilas Funktion im Roman als *„erzähltechnischer Natur“* (Bohler, 1998: 93). Diesen Aspekt hat Marchand auch gründlich analysiert. So führt er aus:

„Für den wichtigsten Teil dieses Erfahrungskomplexes, dass man – der Mann vor der Frau, die Frau vor dem Mann – einsam ist und einander verlässt, muss Frisch die Frau erfinden. Darüber hinaus befreit die Liebe aus jeglichem Bildnis, macht einen neuen Anfang möglich und erlaubt, Entfaltung der Erfahrung zu zeigen in dem Maße, in dem die Liebe erstarrt und zu neuen Bildnissen führt. Falls sich die Bilder gleichen, in dem, worin sie sich gleichen, erkennt das fabulierende Ich sich selbst“ (Marchand, 1997: 215).

Das Buch-Ich⁷ stellt sich Gantenbein, Enderlin und Svoboda vor, denkt ihre Erfahrungen aus, prüft diese und untersucht sonach die eigenen. Während diese drei männlichen Protagonisten sich mithilfe ihrer durch Lila gewonnenen Erfahrungen entfalten können,

⁷ „Buch-Ich“ ist Frischs Begriff für die Erzählhaltung eines Ichs, das verschiedene Perspektiven und Rollen annimmt, sich in ihnen wiederum präsentiert, selbst jedoch keine Figur ist, sondern vielmehr ein „negatives Verfahren“ (vgl. Hoß, 2004: 115). Frisch erläutert im folgenden: *„Es wird nicht erzählt, als lasse sich eine Person durch ihr faktisches Verhalten zeichnen: sie verrate sich in ihren Fiktionen. Eine dieser Fiktionen, die das Buch-Ich sich zum Ausdruck seiner Erfahrungen macht, ist das Blindenspiel von Gantenbein“* (Frisch, 1964: 325; zit. nach Hoß, 2004: 115).

bleibt Lila unverändert. In allen Episoden mit Gantenbein, Enderlin und Svoboda ist sie immer dieselbe. Lila bleibt stets eine einunddreißigjährige, anziehende Schauspielerin mit großen blauen Augen und schwarzem Haar. Obwohl die drei männlichen Protagonisten diese Frauenfigur subjektiv beschreiben: Gantenbein schildert sie aus dem Blickwinkel des sehenden Blinden, der einerseits eine sehr glückliche Beziehung mit ihr hat, andererseits auf sie eifersüchtig ist; Svoboda betrachtet sie aus der Sicht des betrogenen, verlassenen Ehemanns, während Enderlin sie aus der Perspektive des heimlichen Liebhabers sieht, stimmen alle überein, dass Lila rätselhaft, untreu, intelligent sowie selbstsicher ist. Obwohl sie sich jedem Mann gegenüber unterschiedlich verhält, bleiben ihre Charaktereigenschaften fast unverändert. In diesem Zusammenhang bezeichnet Sibylle Heidenreich diese Frauenfigur als „*das Medium, an dem sich die drei Gestalten messen müssen*“ (Heidenreich, 2007: 121). Lila ist „*die andere Komponente im Spiel der Ehe, Liebe und Eifersucht*“ (ebd.).

In erzähltechnischer Hinsicht sucht der nach sich selbst suchende Ich-Erzähler in seiner Erfahrung und Phantasie nach Möglichkeiten menschlicher Entwicklung. Dabei lässt sich seine Phantasie von seiner Erfahrung unterstützen. Beide sind eng miteinander verbunden und wechseln sich miteinander ab. Dies resultiert in den Erfahrungsvarianten, den zahlreichen verschiedenen Geschichten des Romans (vgl. Jurgensen, 1976: 187). Wichtig ist, dass alle dieser Geschichten dasselbe Erlebnismuster haben müssen. Die Erzähltechnik des Romans im Zusammenhang mit der Erfindung der Frauenfigur Lila hat Wolf R. Marchand genau untersucht. Er führt aus:

„Der Entwurf ist Erfindung. Seine Struktur bekommt er (Erzähler) aus der Erfahrung des Entwerfenden. Jeder Entwurf eines, der Erfahrungen gemacht hat, muss in allen seinen Erfindungen dasselbe Erlebnismuster zeigen“ (Marchand, 1977: 226).

Das Buch-Ich hofft, dass er an dem zentralen Element, das in seinen erfundenen Geschichten immer gleich bleibt, sein Erlebnismuster finden zu können (vgl. Haupt, 1996: 86 u. Bohler, 1998: 121). Dabei soll seine Erfindung Lila ihm nützlich sein, da sein Erlebnismuster in dieser Frauenfigur vereinigt ist. So kreisen alle Geschichten, die das Roman-Ich fingiert, ausschließlich um Lila. Dadurch, dass das Buch-Ich jede Geschichte

erzählt, ohne Lilas Wesen verändern zu müssen, wird sein Erlebnismuster wieder gegeben und somit gefunden (vgl. Marchand, 1977: 222f.).

Auf die Frage, wie Max Frisch in *Mein Name sei Gantenbein* die einzelnen Geschichten miteinander verbindet, wie er „*dieses scheinbar willkürliche, unlogische, chronologiellose, statische Flechtwerk untereinander verschränkt und verspannt*“ (Marchand, 1977: 226) gibt er eine richtige Antwort: „*Eine Verbindung ist Lila*“ (ebd.) In diesem Punkt stimmt Marcel Reich-Ranicki mit Marchand überein:

„Freilich werden die einzelnen Bestandteile nicht nur durch das Thema und die Atmosphäre miteinander verbunden, sondern auch durch die streckenweise virtuos gezeichnete Gestalt Lilas, die Frau, deren Empfindungen und Gedanken wir nie kennen, die in verschiedenen Rollen auftritt und doch dieselbe bleibt“ (Ranicki, 1994: 47f.).

Bezüglich dieser weiblichen Hauptfiguren aller fingierten Geschichten schreibt Max Frisch selbst in dem Buch *Antworten auf vorgestellte Fragen*, das 1964 erscheint und innerhalb der Gesammelten Werke dem Roman direkt nachgestellt ist, wie folgt:

„[...] Lila ist überhaupt keine Figur. [...] Lila ist eine Chiffre für das Weibliche, das andere Geschlecht, wie das Buch-Ich es sieht; seine Chiffre, von der er nicht loskommt. Darum gibt es nur sie, die es nicht gibt. Das ist ja die Komödie. Was von Lila erzählt wird, porträtiert nur ihn. Lila ist ein Phantom, also nicht zu fassen, daher seine Eifersucht“ (Frisch, 1964: 333f.; zit. nach Bohler, 1997: 121).

Hinsichtlich der Frauenfigur Lila als Bezugsperson der Geschichten wird bei Heidenreich außerdem hervorgehoben, dass sie „*ein Geschöpf Gantenbeins*“ (Heidenreich, 2007: 120) ist. Er verbirgt sich hinter seiner Blindenbrille, um gegen seine Eifersucht zu kämpfen. Dementsprechend ist es nicht erstaunlich, dass er der Frau, die als seine Projektion erscheint, den Name der Farbe gibt, die seine Außenwelt verfärbt:

„[...] das Fräulein in Weiß: jetzt grau wie Asche, lilagrau“ (Gantenbein, 1964: 38)

„Zürich ist [...] aschgrau mit einem Stich ins Lila“ (ebd., 41)

„Möwen sind lila. Auch die Helme der Polizei sind lila“ (ebd., 45).

Von Anfang an wird diese Frauenfigur ausschließlich durch die Augen Gantenbeins gesehen. Sonach bleibt sie im Laufe des Romans als Lila gleich und kommt den anderen Männerfiguren auch als Lila vor.

Fernerhin ist Jurgensen zufolge zu bemerken, dass Lila „*die repräsentative Frauengestalt des Romans*“ (Jurgensen, 1976: 229) ist, d.h. sie ist in allen anderen weiblichen Figuren enthalten. In dieser Beziehung geht es ausschließlich um eine Frau, „*die gleiche Gestalt, die allerdings in verschiedenen Verkörperungen erscheinen kann*“ (ebd., 190). Dementsprechend ist diese Frauenfigur für Max Frisch „*eine Chiffre für das Weibliche*“. Also taucht Lila in unterschiedlichen Rollen auf.

In diesem Sinne erscheint sie dem Protagonisten Gantenbein nicht als eine einzelne Gestalt, sondern als „*das Modell für einen ganzen Harem*“ (Gantenbein, 1964: 142). Das sich in der Figur Gantenbein präsentierende Erzähler-Ich stellt sich die Gestalt Lila zum Zwecke seiner Selbstbeobachtung vor und arbeitet somit seine Einbildung von ihr nach Belieben um. Mal schildert er sie als Wissenschaftlerin, mal als Medizinerin, dann als Assistentin im Röntgen-Institut oder als Contessa, mal als Mutter, mal ohne Kinder. Lilas Beruf lässt sich stets ändern, ohne dass sie ihren Beruf als Schauspielerin aufgeben muss. Daneben werden ihr Vokabular, ihre Interessen, ihr Freundeskreis sowie ihre Haarfarbe umgeändert. Trotzdem sind die imaginären Lila-Varianten begrenzt. Alle Varianten zählen zu einer oberen gebildeten, sozialen Schicht und stehen im Zentrum der Männergesellschaften, allerdings treten sie als treulos, verlogen und launenhaft auf. Fernerhin erweist sich die Gestalt Baucis als ein Teil Lilas. Was von Baucis erzählt wird, entspricht dem Entwurf Lilas. Die Namen der beiden lassen sich vollständig miteinander ersetzen und in ein und derselben Stelle als Bezeichnung für dieselbe Person genannt werden (vgl. Bohler, 1998: 127). So heißt es im dänischen Liebesbrief an Baucis/Lila: „*ein Leben in Kopenhagen muss unerträglich sein, unerträglich ohne Baucis, [...], kein Wort über Philemon, hingegen viel Liebes über Lila*“ (Gantenbein, 1964: 279).

Indessen kann man nach Liette Bohler Lilas Charaktereigenschaften nicht der gesamten Weiblichkeit unterstellen (vgl. Bohler: 126). In diesem Punkt stimmt Ursula Haupt mit Bohler überein, indem sie der Interpretation von Frederick Alfred Lubich widerspricht, der die bekannten Weiblichkeitsvorstellungen, wie z.B. Goethes „*ewig Weibliches*“, zum

Vergleich heranzieht, : „*diese Phantasien finden ihre unmittelbare Verkörperung in der Gestalt Lilas*“ (Lubich, 1990: 96; zit. nach Haupt, 1996: 96). Nach Haupt ist die Figur Lila „*keineswegs die ‘unmittelbare Verkörperung’ irgendeines vorgefassten Weiblichkeitsbildes*“ (Haupt, 1996: 96). Diese Frauengestalt umschließt alle Aspekte der Weiblichkeit, die das Erzähler-Ich von einer Frau fantasiert, die es lieben und mit der es glücklich sein könnte. Mithilfe dieser Figur versucht das Roman-Ich, die Möglichkeiten der Liebesbeziehungen zwischen Mann und Frau zu erkennen. Sie dient ihm dazu, seine Wünsche darzustellen.

Das Buch-Ich erfindet die Frauengestalt Lila als das „*Urweib*“, das „*Ewig-Weiblichen im faustischen Sinne*“ (Bohler, 1998: 129) und lässt sie nach Belieben verschiedene Rollen an- und ausprobieren. Jedoch vermag es nicht, sie sich in einer Rolle auszudenken, die Rolle einer treuen Ehefrau: „*Lila betrügt ihn nicht. Dafür hat er keine Rolle*“ (Gantenbein, 1964: 483). Lilas Untreue beschreibt Mona Knapp so:

„Lila lügt schamlos – damit Gantenbein ihre Lüge großmütig hinnehmen kann [...] Vor allem aber ist Lila pathologisch untreu, damit Gantenbein (oder Svoboda) sich ruhig erwachsen, überlegen und emanzipiert gebärden – und damit seine beständige Ich-Krise ohne drastische Unterbrechungen fortsetzen kann“ (Knapp, 1982: 84).

Nach dieser Interpretation Knapps versteht es sich von selbst, dass die treue Lila die Falschheit und Sinnlosigkeit der Blindenrolle Gantenbeins erweisen würde. Außerdem setzt die Selbstsuche des Erzählers ihre Untreue voraus. Diese bewegt das Erzähler-Ich, sei es Gantenbein, Enderlin oder Svoboda, dazu, auf ihre Treulosigkeit unterschiedlich zu reagieren und somit sich selbst zu erkennen. Es geht hier nicht um eine echte, große Liebe, sondern um eine Motivation für die verschiedenen Reaktionen der Protagonisten. Die Frauenfigur Lila betrügt ihre Ehemänner und stimuliert das Erzähler-Ich zur Erfindung der Geschichten. Fernerhin erweisen sich ihre anderen diversen Charaktereigenschaften freilich als zweckgebunden. Beispielsweise ist Lila unordentlich, damit Gantenbein ihr beim Haushalt helfen kann; sie ist vergesslich, damit er sie an viele Sache erinnern oder heimlich ihre verlorenen Dinge in ihrer Tasche stecken kann. Dementsprechend wird das Erzähler-Ich von allen ihren Eigenschaften fasziniert. Ihre

zahlreichen Variationen dienen ihm als unerschöpfliches Reservoir an seinen Selbstentwürfen und Selbsterfindungen zum Zweck seiner eigenen Identitätsfindung.

Das Erzähler-Ich stellt sich eine Frau vor, die es lieben könnte. Jedoch kann es diese Frau nicht lieben. Einerseits bewundert es die Rätselhaftigkeit dieser Frau, andererseits versucht es, sie in jeden Sphären ihres Lebens zu beeinflussen, ihr das private Leben wegzunehmen und jede Bagatelle über sie zu wissen. Aufgrund der Eifersucht wird die Grenze der Privatsphäre des Partners nicht berücksichtigt und sogar überschritten (vgl. Block, 1998: 237). Demnach kreist das Erlebnismuster des Erzählers immer um diese zwangsläufige Eifersucht. Das Buch-Ich ist nicht imstande, seine Partnerin objektiv zu betrachten. Aufgrund seiner Liebe sieht es sie als eine unfassbare Frau mit übermenschlichen Eigenschaften. Dieses Problem des Ich-Erzählers wird durch die Aussage Bürriß bestätigt:

„Die Frau ist ein Mensch, bevor man sie liebt, manchmal auch nachher; sobald man sie liebt, ist sie ein Wunder, also unhaltbar“ (Gantenbein, 1964: 324).

Max Frisch selbst erscheinen die weibliche Unberechenbarkeit, die Untreue sowie die Schauspielernatur als besonders bewundernswert. In dem Interview *Gespräche im Alter* äußert er, dass er mit dem Roman *Mein Name sei Gantenbein* zeigen will, dass der Mensch zu einem Kaleidoskop wird:

„Lila erscheint einmal als Hexe, einmal als Liebling, einmal als große Figur [...] Sie ist also nicht zu fassen. Das Unfassbare, das rätselhafte Mysterium ist es, das dem Mann keine Ruhe lässt. Er ist sich seiner Sache nie sicher“ (Frisch, *Gespräche im Alter*; zit. nach Bohler, 1998: 129f.).

Die Gestalt Lila ist als Phantom nicht zu fassen und geht nicht vollkommen in der Beziehung mit den männlichen Protagonisten auf. „*Lila von außen*“ (Gantenbein, 1964: 433) zu sehen ist dem Ich-Erzähler nicht möglich. Während einer Schiffsreise trifft er eine Frau, deren Aussehen er sich auszudenken versucht: „*So könnte Lila sein. (Lila von außen)*“ (ebd., 438). Jedoch misslingt ihm sein Vorstellungsspiel, denn: „*Sowie ich mir vorstelle, diese Frau sei Lila, oder mich auch nur frage, ob Lila aussehen könnte wie*

diese Frau, geschieht das Merkwürdige: ich habe keine Ahnung, wer sie ist“ (Gantenbein, 1964: 369). Am Ende seines Geschichtenzyklusses erwähnt das Erzähler-Ich, dass es immer noch nicht weiß, „*was geschehen ist*“ (ebd., 487), und gesteht: „*Ich bin blind. Ich weiß es nicht immer, aber manchmal. Dann wieder zweifle ich, ob die Geschichten, die ich mir vorstellen kann, nicht doch mein Leben sind.*“ (ebd.). Schließlich gibt das Erzähler-Ich seine Rollenerfindungen auf. Die Beziehung aller männlichen Protagonisten zu Lila ist zum Scheitern verurteilt.

Immerhin ermöglicht die Gestalt Lila eine glückliche Mann-Frau-Beziehung. Es ist nachvollziehbar, dass Lila, angesichts ihrer Beziehung zu Gantenbein, sich ihm gegenüber stets liebenswert verhält. Infolgedessen haben die beiden eine harmonische Beziehung und sollen zum Idealpaar werden. Er denkt sich, dass er und Lila eine glückliche vollkommene Ehe führen: „*Mein Name sei Gantenbein. Ich stelle mir vor: mein Leben mit einer großen Schauspielerin, die ich liebe und daher glauben lasse, ich sei blind; unser Glück infolgedessen. Ihr Name sei Lila*“ (ebd., 124). Er stellt auch fest, „*wir sind glücklich wie kaum ein Paar.*“ (ebd., 125). „*Ich bin glücklich wie noch nie mit einer Frau*“ (ebd., 159). Darüber hinaus liebt Gantenbein Lila wegen ihrer Geheimnisse. Mit Hilfe dieser Frauenfigur bietet der Roman *Mein Name sei Gantenbein* viele Möglichkeiten, mit einer Frau eine harmonische Ehe zu führen, ohne eine Forderung zu erheben, sie zu durchschauen.

Zusammenfassend gelingt es dem Erzähler-Ich, sich selbst sowie seine eigenen Beziehungen zur Frau herauszufinden. Mithilfe der Frauenfigur Lila schafft es, seine vorgestellten Geschichten zu verbinden und somit sein Erlebnismuster zu entdecken. Obendrein versteht es sich von selbst, dass diese weibliche Gestalt ihre Funktion als Projektionsfigur vollständig erfüllt. Wie bei den erfundenen männlichen Protagonisten handelt es sich bei Lila um eine Modelfigur, eine Versuchsperson sowie ein Demonstrationsobjekt. Durch sie lassen sich die psychischen Belastungen der drei Männerfiguren sowie des sich in ihnen präsentierenden Erzähler-Ichs projizieren. Dementsprechend werden ihre Minderwertigkeitskomplexe, ihre Selbstzweifel, ihre Ängste sowie ihre Wünsche, was bereits im Abschnitt 3.2 behandelt wurde, widergespiegelt. Freilich schafft es die unfassbare Lila, die Wunschvorstellungen der Männer fassbar zu machen.

4.2.2 Analyse der Frauenfigur Camilla

Neben der Frauenfigur Lila erfindet das Erzähler-Ich eine weibliche Gestalt namens Camilla Huber, die eine entscheidende Rolle spielt. Sie ist der erste Mensch, dem das Erzähler-Ich auf engem Raum begegnet, nachdem es die Rolle des blinden Gantenbein annimmt, und den es mit der violetten Farbe assoziiert. Indessen ist sie *„die von dem Erlebnismuster des Buch-Ichs Distanzierteste“* (Marchand, 1977: 225). Ähnlich wie Lila ist sie wohl kaum als eine lebendige, eigenständige Gestalt zu betrachten. Sie taucht nur im Rahmen der mit Gantenbein assoziierten Vorstellungen auf. Im Roman erscheint sie, wie das Erzähler-Ich sie einschätzt, wie es sie sich vorstellt.

Die Figur Camilla erfüllt freilich verschiedene Funktionen im Roman. Vor allem dient sie dem erzähltechnischen Zweck. Durch diese Frauengestalt wird der Protagonist Gantenbein zum Erzählen zahlreicher Geschichten veranlasst. Dadurch werden die Beziehung des Mannes zur Frau sowie die Beziehung der Menschen zu ihrer Rolle erkannt. Über diese Funktion Camillas schreibt Iris Block:

„Sie (Camilla) ist die Adressatin zahlreicher in den Roman eingebetteter Geschichten, die ebenfalls vornehmlich – genau wie die Gedanken des Ich-Erzählers – um Liebe, Ehe und Ehealltag, Untreue und Eifersucht kreisen“ (Block, 1998: 207).

Camilla hat ein unbegrenztes Verlangen nach Geschichten und ist für Gantenbein *„die aufmerksamste und geduldigste ZuhörerIn“* (Bohler, 1998: 130), die er sich vorstellen kann, denn *„sie glaubt an wahre Geschichten, sie ist wild an wahren Geschichten“* (Gantenbein, 1964: 175). Über *„unsere Gier nach Geschichten“*, schreibt Max Frisch in seinem gleichnamigen Aufsatz so:

„woher kommt sie? Man kann die Wahrheit nicht erzählen. Das ist's. Die Wahrheit ist keine Geschichte [...] sie ist einfach da oder nicht, sie ist ein Riß durch die Welt unseres Wahns, eine Erfahrung, aber keine Geschichte. Alle Geschichten sind erfunden, Spiele der Einbildung, Entwürfe der Erfahrung [...] Erfahrung ist ein Einfall, nicht ein Ergebnis aus Vorfällen [...] Vielleicht gibt es kein anderes Mittel,

um Erfahrung auszudrücken, als das Erzählen von Vorfällen, also von Geschichten: als wäre es die Geschichte, aus der unsere Erfahrung hervorgegangen ist. Es ist umgekehrt, glaube ich. Was hervorgeht, sind die Geschichten. Die Erfahrung will sich lesbar machen“ (Zimmermann, 1981: 13, zit. nach Bohler, 1998: 130).

Da Camilla sich nur wahre Geschichten von Gantenbein erhofft, fragt sie ihn immer, ob seine Geschichte wirklich wahr ist. Somit bewegt sie ihn zur Erklärung, was er für wahr hält. Für Gantenbein ist eine wahre Geschichte das, was er sich vorstellen kann. Es handelt sich bei seinen wahren Geschichten nicht um Fakten, sondern um Fiktionen:

„>>-aber Sie sind sicher<<, fragt sie mit der Indiskretion der Anteilnahme, >>[...], dass Ihre Frau ein Verhältnis mit einem andern hat?<<

>>Keineswegs.<<

Camilla ist enttäuscht, als sei es deswegen keine wahre Geschichte, und scheint sich zu fragen, wozu ich es denn erzähle.

>>Ich kann es mir nur vorstellen.<<

Das ist das Wahre an der Geschichte“ (Gantenbein, 1964: 179f.).

Sogar Gantenbeins teilweise dekadenten Geschichten hört Camilla aufmerksam und interessiert zu, ohne diese zu beurteilen oder zu kritisieren. Sonach findet er bei ihr eine Zuflucht. Gantenbein probiert seine Geschichten an ihr aus. In dieser Hinsicht vergleicht Bohler ihn mit einem „Schauspieler, der erst in der Generalprobe spielt, bevor es zur eigentlichen Erstaufführung kommt“ (Bohler, 1998: 132). Sonach kann sich Gantenbein seine Rolle vergewissern, bevor er sie später bei Lila oder bei den anderen übernimmt. Hier dient Camilla als ein imaginärer Spiegel, vor dem er Geschichten an- und ausprobiert wie Kleider, um danach den einen oder den anderen Anzug auszuwählen (vgl. ebd., 132). Nach Wolf R. Marchand ist sie „eine Art Prüfinstanz“ (Marchand, 1977: 225) für Gantenbeins Erfindungen. Bemerkenswert hierbei ist, dass Camillas Rolle als Zuhörerin zu Ende geht, als sie sich mit einem anderen Mann verbinden will. Ab diesem Moment haben Gantenbeins Geschichten keinerlei Bedeutung mehr für sie: „Ihr Bedarf an Geschichten ist gedeckt; Camilla hat selbst eine Geschichte“ (Gantenbein, 1964: 408).

Beachtlich ist, dass Camilla in ihrer Funktion als Frau keine Rolle spielt. Aus diesem Grund ist diese Frauenfigur sowie ihre Charaktereigenschaften im vorhergehenden

Kapitel dieser Arbeit nicht miteinbezogen worden. Nie versucht Gantenbein, eine intime Beziehung mit ihr zu haben, die sein Geschichtenerzählen überschreitet. In dieser Funktion erweist sich Camilla als das Gegenstück zu der Gestalt Lila, die stets nur in der Liebesbeziehung zum Mann auftaucht. Bei Camilla wird dieser Aspekt ausgeschlossen. Dass sie eine Prostituierte ist, bedeutet nichts für Gantenbein. Durch seine vorgespülte Blindheit wird er davon befreit, sie als Prostituierte zu sehen.

Gantenbeins Blindenrolle betreffend hat Camilla immerhin eine tragende, wichtige Funktion für ihn als „*Rollenübungspartnerin und diesbezüglicher Hoffnungslieferantin*“ (Block, 1998: 207). Sie ist diejenige, die sein Blindenspiel erkennt. Beim Zusammentreffen mit ihr kann er somit diese Rolle bequem und einfach ausprobieren. Dementsprechend ist sie „*ein Teil der Welt des blinden Gantenbein*“ (Bohler, 1998: 131). Es besteht eine Korrelation zwischen dieser Frauenfigur und seiner komplizierten, wiedergespiegelten Rolle. Die beiden versuchen, sich von der Außenwelt zu trennen, er durch seine Blindheit, sie dagegen durch ihren Beruf. Bereitwillig und bewusst akzeptiert Camilla Gantenbeins Blindenrolle, da ihr seine vermutliche Blindheit die Gelegenheit dazu gibt, auch ihrerseits eine Rolle zu spielen.

Zwischen Camilla und Gantenbein besteht eine heimliche Vereinbarung, sich gegenseitig in der selbsterfundenen und gespielten Identität anzuerkennen. Die beiden spielen einander eine Rolle vor; er als ein Blinder, sie als eine unabhängige moderne Frau, eine Prostituierte, die sich als eine Manicure ausgibt. Hinsichtlich ihrer gegenseitigen Rollenakzeptanz heißt es im Roman: „*Gantenbein hat schon begriffen, welche Rolle sie vor ihm zu spielen gedenkt, und er wird ihr diese Rolle abnehmen, wenn Camilla ihm dafür die Rolle des Blinden lässt*“ (Gantenbein, 1964: 57). Auch Camilla ihrerseits gibt ihm eine Art Vertrag: „*>>Ich werde niemand sagen<<, sagt sie, >>dass Sie nicht blind sind, und auch Sie sagen niemand, was Sie gesehen haben.<<*“ (ebd., 409). Die Begegnung mit Camilla bestätigt Gantenbein in seiner mit der Blindenrolle verbundenen Hoffnung,

„die Menschen etwas freier zu machen, frei von der Angst, dass man ihre Lügen sehe. Vor allem aber, so hofft Gantenbein, werden die Leute sich vor einem Blinden wenig tarnen, sodass man sie besser kennenlernt, und es entsteht ein wirklicheres

Verhältnis, indem man auch ihre Lüge gelten lässt, ein vertrauensvolleres Verhältnis“ (Gantenbein, 1964: 66).

Bei Camilla besteht außerdem die Möglichkeit, durch die Übernahme der Blindenrolle und den Verzicht auf die vorgegebenen Rollenkonzeptionen, eine neue Mann-Frau-Beziehung aufzunehmen, was bei der Figur Lila unerreichbar ist. Während bei Lila die ideale Liebesbeziehung vorgestellt wird, löst bei Camilla die Blindheit den Zwang aus, das Mann-Frau-Verhältnis mit der Sexualität zu assoziieren.

Bezüglich der Funktion der beiden Frauenfiguren für den Roman setzt Frederick Lubich Lila mit Camilla gleich. So führt er aus:

„Beide Frauengestalten repräsentieren – die Assonanz von Lila/Camilla unterstreicht ihre Affinität – eine Figuration, in welcher die Entmannungs-, Verkindlichungs- und Vernichtungsphantasien Frischscher Romanhelden ihre psychomythische Veranschaulichung finden. Dieser Reduktionsprozeß erklärt vor allem zwei verschiedene Verhaltensweisen des geblendeten Gantenbein: einerseits seine auffallend asexuelle Beziehung zu den ausgesprochen hetärischen Frauen Lila und Camilla [...] Andererseits seine seltsame Eifersuchtslosigkeit als sehender Blinder“ (Lubich, 1990: 102; zit. nach Haupt, 1996: 99).

Ob diese Interpretation Lubichs vollkommen gerecht wird, bleibt zweifelhaft. Mich überzeugt nur die erste Hälfte dieser Aussage. Ich bestreite nicht, dass die beiden Frauenfiguren dem Zweck der Verdeutlichung der Männerphantasien dienen. Ich bin aber skeptisch bei seiner Erklärung, dass Gantenbein eine „*asexuelle Beziehung*“ zu Lila hat, und dass die beiden Frauenfiguren im Roman als „*hetärisch*“ erscheinen. Diesen Aspekt hat Ursula Haupt überzeugend herausgearbeitet, wobei sie diese weiblichen Gestalten mit der männlichen Angst assoziiert. Nach Haupt differieren Lila und Camilla voneinander dadurch, dass in ihnen unterschiedliche Entwürfe ausprobiert werden, die männlichen Ängste zu überwinden. Nicht mit Lila, sondern mit Camilla, hat Gantenbein eine asexuelle Beziehung, wobei die Eifersucht freilich keine Bedeutung hat. Bei Camilla als ZuhörerIn probiert er seine Blindenrolle aus und prüft gleichzeitig die Wirksamkeit seiner Geschichten. Demgemäß verläuft die Beziehung der beiden ausschließlich auf fiktiver Ebene. Außerdem kommt Camilla Gantenbein nicht als „*Hetäre*“ (Lubich, 1990: 102; zit.

nach Bohler, 1998: 131) vor, weil er alle Aspekte absichtlich ignoriert, die auf ihren Beruf als Prostituierte hinweisen (vgl. Haupt, 1996: 99).

Umgekehrt ist Gantenbeins Beziehung zu Lila selbstverständlich erotisch geprägt. Ihre Rolle als Idealfrau erfordert eine besonders glückliche Sexualität. Lila erscheint auch nicht als „hetärisch“, obwohl sich alle drei Männerfiguren sie als treulos und rätselhaftig vorstellen. Gantenbein betrachtet Lila als eine ziemlich untreue Ehefrau. Jedoch heuchelt sie ihre Liebe nicht vor. Ihre Fröhlichkeit, Zärtlichkeit, und Freude, wenn sie von ihren Gastspielen kommt und wieder zu Hause ist, erweist sich als wahr, obwohl sie einen anderen Liebhaber hat. In ihrer Beziehung zu Enderlin ist Lila eine listige Frau. Jedoch dienen ihr die naturgegebene Listigkeit und Untreue als ein wirksames Mittel, um alles zu bekommen. Außerdem ist sie in der Lage, das Versprechen zu halten, dass sie und Enderlin in ihrer ersten Liebesnacht einander gegeben hatten. Es ist Enderlin, der sie anruft und die Affäre mit ihr weiterführt. In der Beziehung zu Svoboda ist Lila eine moderne Ehefrau von einem berufstätigen, erfolgreichen Mann. Sie muss nicht arbeiten und hält Arbeit nicht für nötig, auch wenn sie sich als eine selbstständige Frau versteht. Lila ist sicher, dass sie zu jeder Zeit einen Job finden könnte, wenn sie will. Sie verhält sich Svoboda gegenüber immer überlegt und selbstsicher, behandelt die anderen und sich selbst gerecht. Svobodas Lila ist, wie Gantenbeins und Enderlins Lila, trotz ihrer Listigkeit, grundsätzlich vertrauenswürdig, besonders zu sich selbst (vgl. Reschke, 1990: 199).

Trotz ihrer unterschiedlichen Funktionen und Rollen im Roman haben die Frauenfiguren Lila und Camilla eine Eigenschaft gemeinsam: bei den beiden wird auf verschiedene Art und Weise eine harmonische, positive Beziehung zwischen Mann und Frau erreicht.

4.3 Analyse der Frauenfiguren im Roman *Montauk*

4.3.1 Analyse der Frauenfigur Lynn

„Er ist froh, dass Lynn da ist. Es wäre sehr leer ohne die junge Fremde, das Meer und das Gelände mit Dünen und Wind. Er könnte nicht lange hier sitzen, er müsste gehen. Ohne Ziel. Es wäre Sand wie auf Sylt (1949) und Meeresbläue wie bei Sperlonga (1962) und Erinnerung. Auch wenn er Lynn nicht anschaut: sie macht die Gegenwart, ihr Körper im andern Sessel“ (Montauk, 1981: 110).

Nach dieser Aussage lässt sich ein intensiver Wunsch des Erzählers⁸ von *Montauk* erkennen, den er nur mithilfe der Frauenfigur Lynn zu erfüllen vermag: „*Ich möchte dieses Wochenende beschreiben können, ohne etwas zu erfinden, diese dünne Gegenwart*“ (Montauk, 1981: 138)⁹. Der Erzähler wünscht sich eine echte Freude an den erfüllten Momenten mit einer „*Fremden*“ (ebd., 110 u. 129), die „*Augenblicke ohne Gedächtnis*“ (ebd., 98), aber auch ohne Zukunft. Das Erlebnis dieses erfüllten Augenblicks bezieht sich ausschließlich auf die Gegenwart Lynns. Sie allein vermittelt ihm den Eindruck, nur in der Gegenwart mit ihr zu leben: „*sie sind da, wo sie sind; ohne Ziel gemeinsam*“ (ebd., 51), „*Gegenwart bis Dienstag*“ (ebd., 99). In dieser Hinsicht ist es nachvollziehbar, dass seine Beziehung mit Lynn in der sorgenfreien Gegenwart eine Forderung aus dem Roman *Mein Name sei Gantenbein* erfüllt (vgl. Haupt, 1996: 103), weil sie ein Moment der Liebe ohne Wiederholung ist, wobei der Erzähler in *Mein Name sei Gantenbein* „*Keine Wiederholung – Keine Geschichte*“ (Gantenbein, 1964: 111) will. Bei dem Erzähler von Montauk heißt es: „*MY GREATEST FEAR: REPETITION*“ (Montauk, 1981: 18). Über diese Funktion der Figur Lynn schreibt Werner Zimmermann im folgenden:

⁸ Deutlich ist der Erzähler von *Montauk* identisch mit dem Protagonist Max selbst, der im Roman als ein Autor auftaucht. So wird Max in diesem Teil zugleich als Erzähler und als Protagonist betrachtet, wobei hier nur den Begriff „Erzähler“ benutzt wird, um Lynns Funktion eindeutig auszuführen.

⁹ Aus diesen Gründen dient der Ausflug nach Montauk dem Erzähler als Grundlage der Erzählung, die somit auch Montauk heißt.

„Die Begegnung mit Lynn schenkt dem Erzähler das ungewöhnliche Erlebnis einer unbeschwerten, von Schuldgefühlen ebenso wie von Zukunftserwartungen freien, erfüllten Gegenwart“ (Zimmermann, 1998: 91).

Durch die Frauengestalt Lynn wird diese Gegenwart erst erlebbar und genüsslich gemacht. Bei ihrem Zusammensein spielen die Vergangenheit und die Zukunft keine Rolle. Wäre sie nicht bei ihm, könnte die Gegenwart von den Erinnerungen verdrängt werden. Wie hier die erlebte Gegenwart mit Lynn die Vergangenheit zu beherrschen vermag, so wird die Zukunft aus diesem Erlebnis von der Gegenwart ausgeschlossen:

„Ein langer leichter Nachmittag: die Welt entrückt in ihre Zukunft ohne mich, und so die Verengung auf das Ich, das sich von der Gemeinsamkeit der Zukunft ausgeschlossen weiß. Es bleibt das irre Bedürfnis nach Gegenwart durch eine Frau“ (Montauk, 1981: 140).

Indessen ist der Erzähler nicht immer in der Lage, sich dem Druck der Zukunft zu entziehen. Schon zu Beginn des Buches notiert er: „*Sein Flug ist für Dienstag gebucht*“ (ebd., 11), dann später in der Mitte der Erzählung heißt es: „*Gegenwart bis Dienstag*“ (ebd., 99). Noch vor seinem Abflug zählt er den „*COUNT DOWN*“: „*in 48 Stunden fliege ich*“ (ebd., 185). Daneben vermag der Erzähler nur in den Genuss des erfüllten Augenblicks mit Lynn zu kommen, wenn es ihm gelingt, sich vom Zwang zur literarischen Überwindung der Vergangenheit, zur Erzählung von „*Memoiren*“, zu befreien:

„Der Regen verdriest ihn nicht. Er ist froh um jede Gegenwart. Jetzt das Hin und Her der beiden Scheibenwischer. Er achtet auf alles, was grad zu sehen ist. Er will keine Memoiren. Er will den Augenblick. Die Landschaft, jetzt in diesem Augenblick, ist ziemlich öde; er schaut trotzdem. Er sieht ihren Fuss auf dem Geschebel [...] ihre rechte Hand am Steuer [...]. Er vermisst nichts; er ist dankbar für dieses Wochenende, das noch nicht vergangen ist“ (ebd., 158).

Immerhin ist dem Erzähler sein Versuch, nur „*diesen Tag, unser Wochenende*“ zu beschreiben, vollkommen misslungen, weil dieser von der Dominanz der Erinnerung bereits am Anfang verdrängt wird. Trotz aller Versuche des Erzählers, mithilfe der

Gegenwart von Lynn mit den andrängenden Erinnerungen souverän und überlegt umzugehen, sieht er das gemeinsame Wochenende durch seine Reminiszenen beherrscht: „*Es stört ihn, dass immer Erinnerungen da sind*“ (Montauk, 1981: 8). Für ihn ist die Reflexion der Vergangenheit „*Umweltverschmutzung durch Gefühle, die nicht mehr zu gebrauchen sind*“ (ebd., 21f.). Jedoch vermag der Erzähler nicht, sich von seiner Vergangenheit zu befreien. Er lässt sich von seinen Erinnerungen überwinden. Ein Teil seiner Berliner „*Memoiren*“ an seine zweite Ehefrau Marianne mischt sich in seinen Wunsch nach Gegenwart hinein:

„Ich möchte diesen Tag beschreiben, nichts als diesen Tag, unser Wochenende und wie’s dazu gekommen ist, wie es weiter verläuft. Ich möchte erzählen können, ohne irgendetwas dabei zu erfinden. Eine einfältige Erzähler-Position.

Warum grad dieses Wochenende?

- statt zu beschreiben die ersten Einkäufe auf dem kleinen Wochenmarkt in Berlin, die leere Wohnung, wo ich tagsüber auf die Handwerker warte“ (ebd., 82).

Um mit Lynn eine ideale Gegenwart erleben zu können, ist es für den Erzähler wichtig, dass die beiden sich nicht zu gut kennen. Immer begegnet er ihr mit großem Abstand. Dieser wird beispielsweise durch die Strandszene beschrieben, in der die beiden in zwei getrennten Sesseln sitzen, deren „*Abstand etwas mehr als eine Armlänge*“ (ebd., 95) ist. Dass die beiden einander als fremd erscheinen, ist für ihn eine Voraussetzung für ihre Beziehung: „*sie werden einander nicht kennenlernen*“ (ebd., 114). Demgemäß bezeichnet er sie mehrmals einfach nur als „*die junge Fremde*“ (ebd., 129, 161 u. 165). Auch Lynn begegnet ihm verhältnismäßig vorurteilsfrei, weil sie weder ihn als Schriftsteller noch seine literarischen Werke kennt. Somit genießt er das Gespräch mit dieser Unbekannten: „*Da Lynn nichts gelesen hat, was ich veröffentlicht habe, genieße ich es, einmal lauter Gegenteil zu reden*“ (ebd., 28). Darüber hinaus sollen ihnen insbesondere die Erinnerungen und die Vergangenheit nichts bedeuten. Der Erzähler hat Angst vor zu großer Nähe, durch die die gewöhnlichen Beziehungsmechanismen entstehen und somit die Beziehung geschädigt wird. Dementsprechend ist es für ihn von Belang, Lynn sein reales Wesen zu verheimlichen: „*Man weiß wenig voneinander und zuviel, um das Gespräch ganz spielerisch halten zu können*“ (ebd., 155). Stets hüllt er sich in Schweigen, wenn sie ihn nach seinen Charaktereigenschaften fragt. Dementsprechend

registriert er, als sie von seinen Lastern wissen will, : „*Im Augenblick ist er ziemlich sicher, dass dieser Ausflug nur misslingen kann*“ (Montauk, 1981: 92).

Immerhin sind Lynns Fragen; z.B., „*ARE YOU A SADIST?*“ (ebd.), „*MAX, WHAT IS YOUR STATE OF MIND?*“ (ebd., 156); sowie ihre Ansichten und Provokationen, wie „*MAX, YOU ARE A MONSTER*“ (ebd., 79), „*MAX, YOU ARE WRONG*“ (ebd., 161), „*MAX, YOU ARE A FORTUNATE MAN*“ (ebd., 165), von großer Bedeutung für seine Selbstbeobachtung. Ihre Fragen veranlassen ihn dazu, über seine Verhältnisse zu den Frauen in seiner Erinnerung zu reflektieren. So heißt es bei Werner Zimmermann:

„Lynn hat für den Dichter maieutische Funktion: Ihre gezielten Fragen und Herausforderungen, [...], aber auch ihre bloße Anwesenheit rufen in ihm die Erinnerung an seine früheren Liebesverhältnisse wach. Damit wird zugleich das „Laster“ seiner Vergangenheit beschworen, der „MALE CHAUVINISM“: „Lynn will immer noch seine Laster herausfinden“ (Zimmermann, 1981: 91).

Genauso wie bei der Beschreibung über das gemeinsame Wochenende in Montauk die Beschwörung der Vergangenheit hervorgerufen wird – sei es durch Lynns gezielte Fragen oder durch vergleichbare Gegenstücke, die ihm bewusst wird – so führt die Suche nach seiner eigenen Identität den innerlichen Anstoß zur schonungslos freimütigen Schilderung bestimmter Lebenserfahrungen in der Vergangenheit des Erzählers herbei (vgl. Zimmermann, 1998: 89). Im Roman heißt es: „*MEIN FEHLER WIRD MAN HIER FINDEN*“ (Montauk, 1981: 94). In diesem Sinne führt Ursula Haupt aus:

„Die Schilderung des Wochenendes mit Lynn gibt den Rahmen ab für die verschiedensten Reminiszenen. Lynn dient sozusagen als Katalysator für seine Erinnerungen“ (Haupt, 1996: 102).

Freilich wird beim Zusammensein mit Lynn die Erinnerung des Erzählers an die bereits gescheiterten Liebesbeziehungen vollkommen wach. In seiner Retrospektive setzt sich der Erzähler mit den Frauen auseinander, mit denen er in der Vergangenheit zusammen gelebt hat. Immer ist Lynn bei ihm, während er über seine Schuld an der Frau reflektiert, was im Mittelpunkt seiner männlichen Erfahrungen steht. Zudem ist es beträchtlich, dass

die Erinnerungen dem Erzähler nicht gefährlich vorkommen. So stellt er fest: *„ERYNNIEN sie zerreißen dich nicht, sie stehen nur an irgendeiner Ecke“* (Montauk, 1981: 26).

Allerdings entsteht dazu ein Problem, das ihrer gemeinsamen Gegenwart zu schaden scheint: Es kommt vor, *„dass er es nicht lassen kann: Lynn zu vergleichen mit andern Personen weiblichen Geschlechts, [...] Er schaut, um zu prüfen, ob seine Zärtlichkeit sich wirklich auf Lynn bezieht... Oder belüge ich uns...“* (ebd., 102). Nach Iris Block würde die Figur Lynn von einer solchen Lüge herabgesetzt werden. Nur durch sie vermag der Erzähler sein vorheriges Scheitern an der Ehe zu kompensieren. Demnach würde er ihr Unrecht antun und wäre schuldig (vgl. Block, 1998: 279).

Jedoch vermag er später die Angst vor dieser Schuld zu bewältigen. Er ist *„ohne Zweifel, dass seine Zärtlichkeit sich auf Lynn bezieht, [...] sein Gefühl vertauscht sie nicht mit andern, wenn er ihren Körper küsst“* (Montauk, 1981: 129). Unter diesem Aspekt ist eine weitere Funktion Lynns hervorgehoben, *„ein Idealbild zum Vergleichen“* (Haupt, 1996: 108) zu sein. Bei ihr wird eine harmonische, glückliche Beziehung erstmals ermöglicht. Da die Dauer und der Sinn der Beziehung bereits am Anfang genau festgelegt werden, sind dabei keine Schwierigkeiten zu erwarten. Über ihre Beziehung schreibt Iris Block: *„Die Anspruchsfreiheit ihrer Beziehung ist Gesetz; keiner von beiden wird den jeweils anderen unter Druck setzen, weder durch den kundtgetanen Glauben, ohne den anderen nicht mehr leben zu können, noch durch eine aus der Vertrautheit abgeleitete Anspruchshaltung“* (Block, 1998: 279). Zwischen Lynn und dem Erzähler gibt es weder Erwartungen noch Versprechungen. Infolgedessen werden Enttäuschungen und Schuld ausgeschlossen. Sogar bei seiner Feststellung der *„Ähnlichkeit aller Frauen im Augenblick ihrer Lust“* (Montauk, 1981: 130) bringt er seinen Wunsch zum Ausdruck:

„Eine wird die letzte Frau sein, und ich wünsche, es sei Lynn, wir werden einen leichten und guten Abschied haben“ (ebd.).

Lynn vermag diese Hoffnung zu erfüllen. So heißt es vor ihrem Abschied: *„Lynn erwartet nicht, dass er umbucht, und er erwartet nicht, dass sie dazu auffordere. Sie*

haben sich verstanden“ (Montauk, 1981: 185). Diese positive Beziehung mit Lynn ist von besonderer Bedeutung für den Erzähler. So heißt es bei Iris Block:

„In Zusammenhang mit dieser Begegnung offenbart sich etwas Bedeutendes: Die Hoffnung auf die Möglichkeit einer schuld- und leidlosen Begegnung zwischen Mann und Frau; eine große Utopie, die sich – wie zu zeigen sein wird – nährt aus der Erfahrung des Scheiterns und der bereits zu tragenden Schuld“ (Block, 1998: 259).

In dieser Beziehung werden die verschiedenen Reminiszenen hinsichtlich seiner Liebesbeziehungen mit den vier Frauen, nämlich Käte, Trudy, Ingeborg und Marianne, die immer mit dem Wort ‘Schuld’ assoziiert sind, auf der Ebene der Vergangenheit, und das Wochenende in Montauk mit Lynn, das durch eine schuldfreie Mann-Frau-Beziehung gekennzeichnet ist, auf der Ebene der Gegenwart, einander gegenübergestellt. Während es bei der Figur Lynn heißt: *„Lynn wird kein Name für eine Schuld“* (Montauk, 1981: 189), scheinen die Frauengestalten aus der Vergangenheit ausschließlich als Chiffren für die Schuld eines Mannes zu sein. *„Wie Rachegeister stehen sie plötzlich vor ihm“* (Hannemann, 1982: 38; zit. nach Zimmermann, 1998: 91f.), schreibt Bruno Hannemann in seiner Bemerkung zum Erynnien Text. Zu den Frauen in der Vergangenheit zählt Hannemann auch die Frauenfigur Thesy, die der Erzähler im Kindesalter liebt, wobei er diese Frauen nach ihrer zeitlichen Reihenfolge ordnet:

„Thesy, seine ‚erste Liebe‘ aus den Schülertagen; Käthe, seine einstige Braut aus Berlin; die von ihm geschiedene Gertrud Constanze von Meyenburg, die frühere Architekturkollegin und Mutter seiner drei Kinder; die Schriftstellerin Ingeborg Bachmann; Marianne, seine um ein Menschenalter jüngere zweite Frau“ (ebd., 92).

Im Vordergrund seiner Erinnerungen an all diese Frauengestalten und an jede dazugehörige Geschichte steht das Laster des Erzählers, dessen sich er schuldig fühlt. Nach Zimmermann handelt es sich hierbei nicht um Liebesgeschichten, sondern um *„Gewissenserforschung“* (Zimmermann, 1998: 91). Diese erscheint Hannemann: *„als Autokatharsis eines Alternden im Angesicht des Todes“* (Hannemann, 1982: 38; zit. nach Zimmermann, 1998: 91). Somit erweist sich jede Erzählung der Vergangenheit als seine Selbstanalyse und Selbstanklage, wobei der Erzähler seine Schuld bekennt.

Dass Lynn kein Name für eine Schuld wird, hat dementsprechend eine tragende besondere Funktion bei der Reflexion seiner Verhältnisse zur Frau. Dadurch wird seine Leidenschaft widergespiegelt, mit der er wiederum die Möglichkeit einer schuldfreien Liebesbeziehung mit einer Frau zu entdecken vermag. Von der Begegnung mit Lynn erhofft sich der Erzähler, sich von seinen Schuldgefühlen auszulösen und sonach die ideale, schuldfreie Beziehung zu erreichen. Bezüglich dieser Funktion Lynns heißt es bei Zoran Konstantinovic, dass das Erlebnis mit Lynn *„offensichtlich nicht nur frei von aller Schuld an einer Frau dargestellt werden, sondern in gewissem Sinne auch eine Befreiung des Autors vom gesamten bis dahin angehäuften Komplex an Schuld allen Frauen gegenüber ermöglichen“* (Konstantinović, 1977: 146) soll. Mit Konstantinović stimmt Iris Block überein:

„Die Erfahrungen mit Lynn sind von zentraler Bedeutung für Frisch: Sie befreien ihn von dem aus seinen vorgangenen Erfahrungen mit Frauen abgeleiteten Glauben, dass die Begegnung zwischen Mann und Frau immer in eine Schuld einmünden muss: in eine Schuld des Mannes an der Frau. Er weiß durchaus um die Unterschiede zwischen seiner Beziehung zu Lynn und den Beziehungen zu Käte, Trudy, Ingeborg und Marianne“ (Block, 1998: 279f.).

Zwischen seiner Beziehung mit Lynn und seinen Verhältnissen zu anderen Frauen bestehen diverse großen Unterschiede. Mit Lynn lebt der Erzähler nicht in ehelicher Gemeinschaft, sondern hat nur eine kurze Beziehung: *„Dazu fehlt die Zeit“* (Montauk, 1981: 94). Somit sind zwischen den beiden die Schwierigkeiten wie beim langen Zusammenleben nicht vorhanden: *„Lynn wird seine Hysterie nicht kennenlernen“* (ebd., 97), *„Er braucht eine Ehe, eine lange, um ein Monster zu werden“* (ebd., 155). Der eminenteste und wichtigste Unterschied ist die Tatsache, dass der Erzähler *„nicht verliebt“* (ebd., 105) ist. Bei ihrer Beziehung geht es nicht um die Liebe, sondern nur um *„Wohlgefallen“* (ebd.). So stellt er fest: *„Es ist nie gesagt worden: I LOVE YOU“* (ebd., 89). Bei ihr fühlt er sich wohl und glücklich: *„Er ist froh, dass Lynn da ist“* (ebd., 110). Ihr Zusammensein ist dementsprechend von der unverbindlichen Simplizität geprägt.

Darüber hinaus sind Lynns dargestellte Charaktereigenschaften von großer Bedeutung für den Erzähler. Unter diesem Aspekt scheint folgende Interpretation von Mona Knapp zweifelhaft zu sein:

„She has almost no distinguishing qualities and no dynamic effect on the narration”
(Knapp, 1982: 286).

Obwohl der Erzähler und Lynn einander nicht gut kennen und fremd bleiben, stellt er die Selbstständigkeit an ihr fest, die auf ihn positiv wirkt. (Siehe auch 3.3) Über ihre Eigenschaft schreibt Bruno Hannemann: *„Lynn ist geistig selbständig und wirtschaftlich unabhängig und von den Rollenklischees der älteren Frauengeneration weitgehend frei. Sie sieht es offenbar als ganz selbstverständlich an, die Initiative gegenüber dem Mann zu ergreifen“* (Hannemann, 1982: 36; zit. nach Zimmermann, 1998: 90). In dieser Hinsicht ist die Frauenfigur Lynn durch ihren Charakter als eine selbstständige Frau bedeutsam für den Erzähler. So heißt es bei Zimmermann:

„In Lynn lernt der Autor offenbar zum erstenmal eine Vertreterin der jungen emanzipierten Frauengeneration kennen und schätzen, die die Emanzipation nun aber keineswegs als Ideologie kämpferisch verfißt, sondern als eine ihr gemäße Lebensform wie selbstverständlich praktiziert“ (Zimmermann, 1998: 91).

Indessen ist Lynn nicht vollkommen selbstständig. Wie Lila aus *Mein Name sei Gantenbein* vereinigt sie in sich sowohl Züge von *„selbstständigen“* als auch von *„unselbstständigen“* Frauenfiguren. Bei ihr versucht der Erzähler, auf seinen männlichen Wunsch nach Überlegenheit zu verzichten. Er behandelt sie wie eine gleichberechtigte Partnerin, was er bei Marianne überhaupt nicht vermag. (Siehe auch 3.2) Unter diesem Aspekt hat Zimmermann gewiss richtig erkannt, wenn er ausführt:

„Unter dem Einfluss dieser auf so natürliche und sympatische Weise selbstbewussten und selbstsicheren jungen Frau ist der Dichter seinerseits bereit, „den alten Adam auszuziehen“, [...]. Auf dieser Basis der Gleichberechtigung entfaltet sich für kurze Zeit ein für den Dichter ungewohntes partnerschaftliches Verhältnis, in dem sich keiner der Partner vom anderen ein „Bildnis“ macht, das ihn auf eine vorgefasste Rolle festlegt“ (ebd.).

Diese Aussage lässt erkennen, dass durch die Frauengestalt Lynn der Erzähler dazu bewegt wird, seinen „*MALE CHAUVINISM*“ (Montauk, 1981: 94) zu konstatieren und sonach die Gleichberechtigung der Frau zu akzeptieren. Dass er ihren Tadel: „*MAX, YOU ARE WRONG*“ (ebd., 161), als „*kleine Hilfe*“ (ebd.) annimmt, bestätigt diese Tatsache. Er verträgt diesen Tadel „*wie ein natürlicher Mensch, ein gesunder Mensch, ein vernünftiger Mensch*“ (ebd.), ein Erlebnis, das er sich „*kaum noch zugetraut*“ (ebd.) hat.

Nicht nur Lynns ‚*selbstständige*‘, sondern auch ihre ‚*unselbständige*‘ Züge, haben eine positive, starke Wirkung auf den Erzähler. Insbesondere spielt ihre Jugendlichkeit eine nennenswerte Rolle. Obwohl, was der Erzähler sich von ihr erhofft, nicht vollständig mit ihrer Jugend sowie mit dem Altersunterschied assoziiert wird, erweist sich ihre jugendliche Eigenschaft von großer Tragweite für ihn. Dadurch wird ihm sein Alter bewusst. Ebenfalls ermöglicht es ihm, eine neue Lebensperspektive anzunehmen und ihre Jugend auf sich zu übertragen. (Siehe auch 3.4) Über die Funktion ihrer Jugendlichkeit schreibt Zimmermann:

„Die wie selbstverständlich geschenkte körperliche Hingabe dieser jungen Frau hilft dem alternden Dichter, das Vorurteil abzubauen, sich selbst im Umgang mit einer ihm sympathisch erscheinenden Frau als „Zumutung“ zu empfinden; zugleich aber ermutigt sie ihn auch, „endlich sein Alter anzunehmen““ (Zimmermann, 1998: 91).

Ihre dargestellten Charaktereigenschaften betreffend lässt sich Lynns Funktion als Projektion des Erzählers erkennen, was bereits im vorherigen Kapitel erläutert wurde. Einerseits werden bei ihr seine Schwierigkeiten im Umgang mit der Beziehung zur Frau sowie seine Wunschvorstellungen gespiegelt, andererseits erweckt sie in ihm die Hoffnung auf eine harmonische Begegnung zwischen Mann und Frau, die durch sie ermöglicht wird.

Obendrein ist zu bemerken, dass es sich bei dieser Frauenfigur, wie bei Lila aus *Mein Name sei Gantenbein*, nicht um eine Realfigur, sondern um eine Kunstfigur handelt. Sie existiert ausschließlich im Bericht des Erzählers Max. Nach Gerhard P. Knapp wird sie nur durch Max greifbar. Ihre Beziehung zu ihm fällt zunächst deutlich in den Bereich des Diarischen. Dann tritt sie ein in den Bereich der Fiktion, in eine erzählte Geschichte,

wobei die beiden Bereiche schwer und nicht deutlich voneinander zu trennen sind (vgl. P. Knapp, 1978. 292).

Zusammenfassend kann man sagen, dass der Ausgangspunkt der Erzählung *Montauk* den Kontrast darstellt, zwischen der Liebesbeziehung des Erzählers zu Lynn, die er in der Gegenwart erlebt, und seinen Liebesverhältnissen in der Vergangenheit, an die er sich in dieser Gegenwart erinnert. Sein Rückblick ist von der Erkenntnis seiner eigenen Schuld am Scheitern der Beziehungen durchzogen, wobei er seinen Selbstzweifel sowie sein Schuldgefühl zum Ausdruck bringt. Die Frauen in der Erinnerung dienen gewissermaßen dem Zweck seiner Selbstprojektion, Selbstbeobachtung und Selbsterkenntnis. Durch sie werden sein Laster und seine Probleme im Umgang mit der Beziehung zur Frau projiziert. Dementsprechend spielen diese Frauengestalten, ähnlich wie Lynn, eine wichtige Rolle als Projektionsfiguren. (Siehe auch 3.2 – 3.4) Genau untersucht hat Gerhard vom Hofe diese Funktion aller Frauenfiguren in *Montauk*. Er führt aus:

„Die Frauen bestätigen immer wieder das Bewusstsein des Versagens, das selbstgeschaffene Bildnis und die Versklavung unter das Laster des male chauvinism“ (Gerhard vom Hofe, 1976: 382; zit. nach Zimmermann, 1998: 98).

Indessen sind die Frauenfiguren in der Vergangenheit bezüglich ihrer Funktion nicht so bedeutsam wie Lynn, die die zentrale Rolle in der Erzählung einnimmt. Sie werden daher in diesem Abschnitt nur oberflächlich erwähnt. Durch sein kurzes Zusammensein mit Lynn vermag der Erzähler die Gegenwart zu erleben, die nicht von den quälenden Erfahrungen beherrscht ist. Gleichzeitig bewegt sie ihn dazu, über seine Vergangenheit zu reflektieren. Innerhalb der Beschreibung der Gegenwart mit Lynn wählt der Erzähler stets die Er-Form, während er seine erinnerten Lebenserfahrungen in der Ich-Form erzählt. In diesem Zusammenhang hat Klaus Müller-Salget zwischen den beiden Erzählerfiguren genau differenziert:

„Ich: das ist der Mensch und Schriftsteller Max Frisch mit seiner Geschichte, mit seinem Weltruhm und seinem privaten Versagen, mit seinen Stereotypen und seinen verschwiegenen Ängsten, während Er für den Mann steht, den Lynn kennenlernt und der mit Lynn diese wenigen erfüllten Tage erlebt, der mit ihr in der Fremdsprache

redet und schweigt und dabei Neues über sich erfährt“ (Müller-Salget, 1978: 117; zit. nach Zimmermann, 1998: 73).

Jedoch wird die Erzählperspektive gewechselt, als der Erzähler von seinen letzten gemeinsamen Stunden mit Lynn schreibt. Statt der Er-Form wählt er nun die Ich-Form, so wie er diese Form bei der Schilderung seiner Erinnerungen während der gesamten Erzählung verwendet hat. Es lässt sich vermuten, dass seine Beziehung mit Lynn jetzt der Vergangenheit angehört. Die Trennung von Lynn ist somit die Trennung von den „*Augenblicke(n) ohne Gedächtnis*“ (Montauk, 1981: 98), die Trennung von „*dieser dünnen Gegenwart*“ (ebd., 103).

Schließlich verwandelt sich seine Gegenwart mit Lynn zur Erinnerung. Es ist eine sorgenfreie, unbelastete Erinnerung. Ihr kurzes Zusammensein in Montauk resultiert in der erlösenden Erfahrung einer schuldfreien Beziehung zwischen den beiden. Nach dem Abschied dreht sie sich nicht um zu ihm, wo er stehen bleibt, in seiner Vergangenheit. Der erfüllte Augenblick mit ihr geht zu Ende.

Meine Analyse hat ergeben, dass alle Frauenfiguren in den untersuchten Romanen einem gemeinsamen Zweck dienen: Sie dienen den männlichen Protagonisten als Mittel zur Selbstanalyse. Alle intensiven Konzentrationen auf diese Frauengestalten erweisen sich nur als eine wirksame Taktik, mit deren Hilfe den männlichen Erzähler bzw. Protagonisten ihre Selbstsuche ermöglicht wird. Demgemäß kreisen die scheinbar über die Frauenfiguren meditierenden Geschichten stets um die Männerfiguren selbst. Fernerhin erscheint jede weibliche Gestalt in den Romanen weder als eine Realfigur noch als ein dynamischer, eigenständiger Charakter. Immer wird sie vom jeweiligen männlichen Erzähler herabgesetzt. Er lässt sie im Roman auftauchen, um seinen Wunsch nach Selbstfindung erfüllen zu können, welche die eigentliche Quintessenz jedes Romans ist.

Dementsprechend fängt die Identitätssuche des Mannes (sei er Erzähler oder Protagonist) mit dem Vorhandensein jeder Frauenfigur an. Seine Selbstsuche und ihre Existenz sind Voraussetzungen füreinander. Solange die Frau dem Zweck seiner Selbstfindung zu

erfüllen vermag, lässt er sie leben oder existieren. Insofern sie, im Gegensatz dazu, diesen Zweck verfehlt oder von ihm nicht mehr gebraucht wird, lässt er sie verschwinden. Der Erzähler von *Stiller* lässt die Figur Julika sterben, nachdem seine Selbstsuche misslungen ist. Im Fall von Julika ist sie das Opfer dieses Zwecks. Der Erzähler von *Mein Name sei Gantenbein* lässt die Gestalt Lila los, indem er sie am Ende für nicht existent erklärt. Der Erzähler von *Montauk* trennt sich von Lynn und verabschiedet sich von ihr, als sie dem Zweck seiner Selbstreflexion erfüllt. Schließlich endet die Selbstsuche der Protagonisten mit dem Ende der Frauenfiguren.



ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Kapitel V

Anspielungen auf die persönliche Liebesbeziehung des Autors

5.1 *Montauk* als autobiographisches Werk

„Dies ist ein aufrichtiges Buch, Leser, Es warnt dich schon beim Eintritt, Dass ich mir darin kein anderes Ende vorgesetzt habe als ein Häusliches und Privates... Ich habe es dem persönlichen Gebrauch meiner Freunde und Angehörigen gewidmet, auf dass sie, wenn sie mich verloren haben, darin einige Züge meiner Lebensart und meiner Gemütsverfassung wiederfinden... Denn ich bin es, den ich darstelle. Meine Fehler wird man hier finden, so wie sie sind, und mein unbefangenes Wesen, so weit es nur die öffentliche Schicklichkeit erlaubt... So bin ich selber, Leser, der einzige Inhalt meines Buches; es ist nicht billig, dass du deine Musse auf einen so eitlen und geringfügigen Gegenstand verwendest./ Mit Gott denn, Zu Montaigne, am ersten März 1580“ (Vorrede, Montauk, 1981: 5).

Was Michael de Montaigne beabsichtigt hatte, will Max Frisch nachvollziehen: die völlige Aufrichtigkeit. In *Montauk* gelingt es ihm, sein Leben in der Literatur zu identifizieren.

Um die Anspielungen auf Max Frischs persönliche Liebesbeziehung zu untersuchen, ist eine autobiographisch orientierte Erläuterung erforderlich, welche nicht nur in den Tagebüchern, sondern auch in der autobiographischen Erzählung *Montauk*, begründet liegt. Zweifellos erweist sich Frischs literarisches Schaffen in gewissem Maße auch als die Darstellung seiner eigenen Person. Die Erzählung, die als eine Montage aus der Beschreibung des Wochenendes mit der Frauenfigur Lynn erscheint, spielt unweigerlich auf Frischs frühere Werke und persönliche Beziehungssituationen an. Dementsprechend lassen sich Fiktion und Realität schwer voneinander trennen. Es hat den Anschein, dass was in dieser Erzählung berichtet wird, Frischs eigenes reales Erlebnis ist.

Dass die Erzählung *Montauk* autobiographisch ist, lässt sich in erster Linie durch das Montaigne-Zitat erkennen, das indirekt auf die Identität des Autors als den Erzähler und

den Inhalt des Buches hinweist. Durch die Vorrede wird diese Erzählung für dokumentarisch und nicht fiktional erklärt. Außerdem sind noch andere Indizien in mehreren Stellen des Textes zu finden, wobei der Erzähler seine Intention selber verkündet hat, ein fiktionsfreies Buch zu schreiben:

„Ich möchte erzählen können, ohne irgendetwas dabei zu erfinden“ (Montauk, 1981: 82)

„[...] dieses Wochenende zu erzählen: autobiographisch, ja, autobiographisch. Ohne Personen zu erfinden; ohne Ereignisse zu erfinden [...]“ (ebd., 155).

Nach Rudolf Hartung hat sich Max Frisch in *Montauk* „direkter und unverhüllter selbst dargestellt als je zuvor: trotz seiner Tagebücher, trotz seiner in so vieler Hinsicht autobiographisch gespeisten Romane“ (Hartung, 1976: 435). In dieser Beziehung stimmt Lioba Waleczek mit ihm überein, wenn sie ausführt, dass diese Erzählung „Frischs am deutlichsten autobiographisch geprägtes Werk“ (Waleczek, 2001: 117) ist. Bei Alexander Stephan heißt es: „Ihre kaum mehr verschlüsselte Quelle ist das Leben Max Frischs“ (Stephan, 1983: 120). Die Hauptprotagonistin Lynn hat ein reales Vorbild. Was in dieser Erzählung beschrieben wird, erweist sich offenbar als Detail aus dem realen Leben des Autors Max Frisch selbst, welches biographisch nachweisbar ist. Anders gesagt erkennt der Leser sofort, dass es hier vorwiegend um Lebensfakten des Autors geht. „Offensichtlich ist allenthalben von Lebenswirklichkeit die Rede“ (Petersen, 2002: 150). Somit wird der Leser „Zeuge einer schonungslosen Auseinandersetzung Max Frischs mit seiner vergangenen Geschichte und deren Reflex im früheren Werk“ (G. vom Hofe, 1976: 382; zit. nach Zimmermann, 1998: 73).

So wird in *Montauk* seine erste Liebe angedeutet, seine erste Verlobte Käthe Rubensohn, seine erste Ehe mit Trudy von Meyenburg, sein Liebesverhältnis mit Ingeborg Bachmann, sowie seine zweite Ehe mit Marianne Oellers bis zum Frühjahr 1974 erwähnt. Stets verweisen mehrere Zitate auf seine eigenen literarischen Werke, z.B. auf *Homo Faber* (vgl. Montauk, 1981: 103), auf *Mein Name sei Gantenbein* (vgl. ebd., 156), usw. Fernerhin ist ein Datum im Text zu finden „12.5.1974“ (ebd., 137), das im Zusammenhang mit der Verkündung: „Am Mittwoch werde ich 63“ (ebd., 140) auf die Person des Autors hinweist. Zudem sind hier die Ereignisse seiner Tagebücher wiederzufinden. Erwähnt

werden auch sein Besuch im Weißen Haus, seine frühere Unterkunft COMMERCE STREET 15; Orte wie Zürich, Rom, Berzona, Berlin und New York; seine Begegnungen, die Freundschaft mit W., der Besuch bei der Tochter, sowie der Beruf als Architekt. Allerdings wird in diesem Teil der Arbeit der intensive Vergleich mit den Tagebüchern nicht ausgeführt, weil dieser über die Grenze meiner Untersuchung hinausgeht.

Beachtlich ist, dass auf dem Titelblatt „*Eine Erzählung*“ angekündigt wird. Dementsprechend lässt sich *Montauk* weder als ein genaues Selbstporträt, noch als ein autobiographischer Sachtext begreifen. In dieser Hinsicht sind dem Leben und der Literatur, also Wahrheit und Dichtung gegenübergestellt. Nach Anton Krättli geht es hier, sofern Autobiographisches aufgezeichnet wird, nicht ganz und gar um Bekenntnisse, sondern um „*Bekenntnisse unter Kunstzwang*“ (Krättli, 1976: 429). Auch Klaus Müller-Salget sieht in *Montauk* eine Synthese aus „*Bekenntnis und Kunstwerk*“, eine „*ausgewogene Balance von Vorsatz (Nur das Leben zu erzählen – W.Z.) und widerstreitender Erfüllung, von Leben und Literatur*“ (Müller-Salget, 1978: 118; zit. nach Zimmermann, 1998: 100). Petersen beschreibt *Montauk* als

„eine Erzählung von autobiographischer Wirklichkeitsaussage, d.h. einen Text, der die personale Realität seines Verfassers zum Gegenstand hat und diese nicht verschlüsselt, der aber trotzdem nicht als Sachtext, sondern als ästhetisches Gebilde gelesen werden will“ (Petersen, 2002: 153).

Ähnlicherweise ist *Montauk* nach Alexander Stephan „*nicht nur das privateste, es ist auch eines der kunstvollsten Bücher von Max Frisch*“ (Stephan, 1983: 117). Die Gründe dafür führt er aus:

„Privat, weil in ihm weniger verschlüsselt als in allen anderen Texten, inklusive der Tagebücher, Details aus dem Leben des Autors zur Sprache kommen; kunstvoll, weil diese Details nicht zum exhibitionistischen Selbstzweck werden, sondern Teil einer komplexen Auseinandersetzung mit dem Thema Dokument und Fiktion sind“ (Stephan, 1983: 117).

Max Frisch will eine Erzählung aus den nachweisbaren Fakten schreiben, die er mehrmals auf Jahr, Monat und Tag exakt datieren kann. Er schreibt *Montauk* aus seinem

eigenen tiefsinnigen Bedürfnis. Im Text verkündet Frisch seine eigentliche Intention so: „*Ich möchte wissen, was ich, schreibend unter Kunstzwang, erfahre über mein Leben als Mann*“ (Montauk, 1981: 24). Über diese Erzählung sagt er später im Jahr 1985: „*Ich bin froh, dass ich's geschrieben habe*“ und erläutert: „*es hat mich befreit, entspannt [...] damit werde ich die Dinge los [...] point of no return [...]; es bleibt nach diesem Buch nur noch übrig, entweder Schweigen, Philosophieren – was ich nicht kann – oder Fiktion*“ (Frisch, Erzähler. 4. Folge; zit. nach Block, 1998: 281). Im Rückblick stellt Max Frisch auch fest: „*It was a kind of therapy accompanying the acceptance of my own life, through writing it I became really free*“ (Barak: Max Frisch Interview; zit. nach Stephan, 1983: 116).

Max Frisch will wissen, was er über sein Leben als Mann erfährt. Demgemäß ist Literatur „*Medium der Erfahrung und Erkundung des Lebens, eine >Recherche<*“ (Hartung, 1976: 440). *Montauk* erweist sich als das höchst eindrucksvollste Beispiel für den Erfolg, Autobiographie als Dichtung zur Geltung zu bringen. Hier ist die Beschreibung des eigenen Lebens das Ziel des Schreibens. Bei Max Frisch handelt es sich weder um einen chronologischen Bericht von Fakten noch um Selbstreflexion, sondern um Selbsterfahrung und Selbstdarstellung „*unter Kunstzwang*“ (Montauk, 1981: 24). Laut der Aussage von seinem engen Freund Uwe Johnson ist es Frisch gelungen, „*aus dem eigenen Leben mit Mitteln der Literatur ein Kunstwerk herzustellen*“ (Johnson, 1975: 339; zit. nach Block, 1998: 257). Ebenso wie „*der französische Edelmann*“ hat er schließlich geschafft, aufrichtig nur für sich selbst zu schreiben.

„PRO MEMORIA

ein französischer Edelmann auf dem Weg zur Guillotine bittet um Papier und Feder, um sich etwas zu notieren, und es wird ihm gewährt. Man könnte die Notiz ja vernichten, wenn sie sich an irgend jemand richtet. Das ist nicht der Fall. Es ist eine Notiz ganz und gar für ihn selbst: *pro memoria*“ (Montauk, 1981: 21).

5.2 Frischs Weiblichkeitsentwurf und Bildnisproblematik

„Du sollst Dir kein Bildnis machen, heißt es, von Gott. Es dürfte auch in diesem Sinne gelten: Gott als das Lebendige in jedem Menschen, das, was nicht erfassbar ist. Es ist eine Versündigung, die wir, so wie sie an uns begangen wird, fast ohne Unterlass wieder begehen - Ausgenommen wenn wir lieben“ (Tagebuch 1946-1949, 1973 : 37).

In Max Frischs Romanen steht die Frauen- und Bildnisproblematik im Mittelpunkt. Der Autor thematisiert die Bildnisse, die sich Männer von Frauen machen. Ich habe bereits gezeigt, dass die Frauenfiguren in Frischs Romanen ausschließlich aus der Perspektive des Mannes dargestellt werden und somit als keine Realfiguren, sondern als Produktionen und Projektionen von Männerphantasien erscheinen. Stets sind sie zu Stereotypen degradiert. So heißt es in Frischs Tagebuch: „[...] *Ich erfahre die Frau nur als ein Wesen, das sich auf den Mann bezieht (nicht unbedingt auf den anwesenden, aber auf den Mann überhaupt) als Geschlechtspartner*“ (Tagebuch 1966-1971, 1972: 187f.). Demnach leiden die Frauen, wie bereits erwähnt, unter dem Bildnis, welches die Männer von ihnen machen. In diesem Teil werden die komplexen Zusammenhänge zwischen Frischs Weiblichkeitsentwurf und der Bildnisproblematik eingehend untersucht.

Gewiss beschäftigen sich Frischs männliche Protagonisten intensiv mit dem zwanghaften Einfluss der Bildnisse von außen, von dem sie sich immer wieder zu befreien versuchen. Allerdings assoziieren sie absichtlich oder unabsichtlich ihre Bildnisse von Frauen mit ihren jeweiligen Partnerinnen. Über die Entfaltung der Bildnisse in Frischs Werk schreibt Chieh Chien: „*Indem Frisch beim Schreiben versucht, verschiedene Bildnisse aus seinen eigenen Vorstellungen über seine Erfahrung als Mann herauszulösen, lässt er diese Bildnisse von ihm und von anderen Geschlecht Zeugnis geben*“ (Chien, 1997: 56). Hiermit werden verschiedene Entwürfe über sich selbst als Mann sowie über Frauen entwickelt, mit deren Hilfe jede real existierende Frau überprüft wird. Als Erzähler von *Montauk* erwähnt Frisch in Ich-Form:

„manchmal meine ich sie zu verstehen, die Frauen, und im Anfang gefällt ihnen meine Erfindung, mein Entwurf zu ihrem Wesen; zumindest verwundert es sie, wenn ich in ihnen sehe, was meine Vorgänger nicht gesehen haben. Damit gewinne ich sie überhaupt“ (Montauk, 1981: 118).

Nach diesem Entwurf der Weiblichkeit bildet er die Charaktereigenschaften wie die Verhaltensweisen der Frauenfiguren und erläutert sie, wobei es ihm eine Freude macht, wenn sich für ihn dieser Entwurf als richtig erweist. Frisch sei höchst sicher, dass sein „Orakel“ (ebd., 118f.), das, was er von den Frauen ahnen kann, große Bewunderung erzeuge (vgl. Chien, 1997: 56). Frisch zeigt kein Interesse an der Frage, ob sein Weiblichkeitsentwurf der Realität entspricht. Es handelt sich hier ausschließlich um seine egoistische Selbstüberzeugung. Durch „*Kraft seinen Wahnes*“ (Montauk, 1981: 119) bildet er sich eine feste Meinung von Frauen, wie er in der Erzählung erwähnt: „*Ob es mich peinigt oder beseligt, was ich um die geliebte Frau herum erfinde, ist gleichgültig; es muss mich nur überzeugen*“ (ebd.). Für Frisch ist es selbstverständlich, dass dieser Entwurf des Weiblichen bloß von ihm erfunden wird. Er registriert:

„[...] alles, was in meinen Entwurf passt, bietet sich als Beobachtung an. Ich sehe es doch, ich höre es doch, und wenn ich nicht dabei bin, so kann ich es mir ungefähr vorstellen. Ich muss es mir vorstellen; nicht ungefähr, sondern genau“ (ebd.).

Als Schriftsteller und Mann übernimmt Frisch beim Schreiben die Rolle des Schöpfers. Er tritt den Frauen gegenüber und verwandelt sie unter dem Gebot des Entwurfs rollen- und funktionsgemäß zu seinen weiblichen Geschöpfen. Dabei ist ihm klar, dass dieser Entwurf der Frauen durchaus unsympatisch erscheint. So erkennt Frisch sein „*Laster, MALE CHAUVINISM*“ (ebd., 94), als er später überlegt, warum seine zweite Ehe gescheitert war: „*Offenbar habe ich mich von Anfang an verhalten, als sei ich Gottvater oder mindestens Adam, das Weib aus seiner Rippe gemacht: KOMM, FOLGE MIR, ICH LEITE DICH! Die Frau ist nicht undankbar, sondern verzweifelt*“ (ebd.). Mit dieser Äußerung bringt Frisch seinen eigenen Fehler zum Ausdruck. Von der Schöpferrolle des Mannes spricht Max Frisch selbst in einem Interview:

„Die Männer haben ein Kretatorbedürfnis, ein kreatives Bedürfnis, mit dem Menschen, den sie lieben, etwas zu machen, sie müssen ihn kneten, eine Puppe daraus machen, und zwar eine herrliche Puppe, die dann auch zerbrechen könnte“ (Frisch, Gespräche im Alter; zit. nach Bohler, 1998: 35).

Außerdem steht Frisch unter dem Druck der Vergangenheit, von dem er sich vergeblich zu befreien versucht. Vermeintlich kann er nicht damit umgehen, die Vergangenheitserlebnisse auf die gegenwärtige Partnerin zu übertragen. *„Erfahrungen mit einer Partnerin zu übertragen auf die nächste Partnerin, davor hüte ich mich. Wenn ich es aus Versehen trotzdem tue, so weiß ich mich im Unrecht“* (Montauk, 1981: 119). Frisch ist sich darüber im Klaren, dass solche Übertragung der Frauen unrecht ist und ist sich bewusst, dass solcher Fehler ausschließlich an ihm liegt: *„Es muss an mir liegen, wenn ähnliche Verhaltensweisen wiederkehren, oft sogar haargenau. Dabei fehlt es [...] nicht an Fantasie“* (ebd.). Deshalb hält er es für gut und wichtig, *„dass die andere Seite, die Frau, sich ausdrückt“* (ebd., 90): *„Ich wollte sagen: Wir brauchen die Darstellung des Mannes durch die Frau, die Selbstdarstellung der Frau“* (ebd.). Diese Aussage Frischs mag als sein Wunsch zu interpretieren sein, dass Frauen aus dem Entwurf herausgehen und damit die Betrachterperspektiven der Männer erweitern. Trotzdem zweifelt man daran, ob er solche Darstellung durch Frauen nicht dazu braucht, seine gebildeten Überzeugungen zu verändern, wenn er jeweils weder nach Realität noch nach Wahrheit, sondern nur nach seiner männlichen Selbstüberzeugung strebt (vgl. Chien, 1997: 57).

Bei Frisch steht der Versuch des Mannes im Vordergrund, die Frau nach seinen Klischees und Vorurteilen zu kreieren und sie an sein männliches „Inventar“ (Chien, 1997: 59) anzupassen, weil ihm ihre Charaktereigenschaften fremdartig und unbegreiflich erscheinen. Ihre bekanntesten Merkmale, die jeweils in seinen Werken gezeigt werden, sind Passivität und Anpassungsfähigkeit, an denen Frisch harte Kritik ausübt. Außerdem behauptet er im Tagebuch 1946-1949 apodiktisch, dass die Frau *„schauspielerisch von Natur“* (Tagebuch 1946-1949, 1973: 318) sei: *„Kommt eine Begabung dazu, die sogar einen Beruf daraus werden lässt, wird das Weib dadurch nicht fragwürdiger, nur weiblicher. Oder anders gesagt: je weiblicher sie ist, um so voller glaube ich ihr die Schauspielerin“* (ebd.). Solche Kennzeichen des Weiblichen, nämlich Passivität, Anpassungsfähigkeit und Schauspielernatur bringt Frisch in Zusammenhang miteinander

und deutet sie aus dem Blickwinkel des Mannes in Bezug auf Sexualität. So erläutert er im Tagebuch 1946-1949:

„Das Widermännliche: das scheinbar Uneigene des Weibes, das sich formen lässt von jedem, der da kommt, das Widerstandslose, Uferlose, Weiche und Willige, das die Formen, die der Mann ihm gibt, im Grunde niemals ernst nimmt und immer fähig ist, sich anders formen zu lassen: das ist es, was der Mann als das Hurenhafte bezeichnet, ein Grundzug weiblichen Wesens, das Weiblich-Eigene, dem er niemals beikommt. Man könnte es auch das Schauspielerische nennen. Das Spiel der Verwandlung, das Spiel der Verkleidung“ (Tagebuch 1946-1949, 1973: 318f.).

An dieser Äußerung lassen sich die Widersprüchlichkeit und die Verachtung der Männer gegenüber den Frauen eindeutig erkennen. Bemerkenswerterweise behandelt Frisch einesteils die weibliche Passivität und Anpassungsfähigkeit geringschätzig, braucht sie allerdings, um sich als kraftvoller Schöpfer der Frauengestalten zu erweisen, anderenteils bekommt er den Eindruck, dass er nicht ernst genommen oder nicht beachtet wird, wenn die Frau sich ihm widerstandslos anpasst. Deshalb fühlt er sich von ihrer Passivität und ihrer Anpassungsfähigkeit bedroht (vgl. Chien, 1997: 59).

Solche Verächtlichkeit gegenüber dem anderen Geschlecht lässt sich auch in seinem Roman *Mein Name sei Gantenbein* finden, in dem der Arzt Burri Enderlin seine Meinung über Frauen mitteilt:

„Was Männer hörig macht: ihre Verachtung der Frau, die sie sich selbst nicht eingestehen; daher müssen sie verherrlichen und stellen sich blind; wenn die Wirklichkeit sie unterrichtet, laufen sie zur nächsten, als wäre die nächste nicht wieder eine Frau, und können von ihrem Traum nicht lassen...Was man verachtet: ihre Passivität, ihre Koketterie noch da, [...] , die Permanenz ihrer Frau-Mann-Position, alle andern Interessen entlarven sich als Vorwand oder Tarnung oder Zwischenspiel“ (Gantenbein, 1964: 323).

Weiterhin greift Burri die Sexualität der Frau im Vergleich mit der des Mannes in biologischer Hinsicht an. Hiermit bringt Frisch nochmal seine im Tagebuch

hervorgehobene Auffassungen nicht nur über „*das Hurenhafte*“ der Frauen, sondern auch über ihre Passivität und Anpassung zum Ausdruck:

„Der biologische Unterschied: die Frau kann in einer Nacht mit zehn Männern zusammensein, der Mann nicht mit zehn Frauen; er muss Begierde haben, sie kann es geschehen lassen auch ohne Begierde, deswegen ist die Hure möglich, aber nicht das männliche Gegenstück“ (Gantenbein, 1964: 324).

Nach einer solchen Äußerung ist unverkennbar, dass Frisch und seine männlichen Protagonisten nur die biologische Erscheinung des weiblichen Wesens für wichtig halten. Demgemäß konstatiert die Frauenfigur Lila ihrem ersten Ehemann Svoboda gegenüber, dass er sie nur als Weib angesehen habe. Auch Svobodas Meinung über Frauen stimmt mit der des Schriftstellers Frisch und seiner Männerfigur Burri überein:

„Der naturhafte und durch keine Gleichberechtigung tilgbare Unterschied zwischen Mann und Frau bestehe darin, dass es immer der Mann ist, der in der Umarmung handelt. [...] Umgekehrt weiß der Mann keineswegs, wie eine Frau, wenn sie weg geht, in der Umarmung mit einem andern ist [...] Die Frau ist ungeheuer durch ihre fast grenzenlose Anpassung, und wenn sie von einem andern kommt, ist sie nicht dieselbe [...] Weil die Frau, wenn sie weg geht, weiter weg geht als der Mann, muss sie sich verstellen“ (ebd., 441).

Interessanterweise bietet der Schriftsteller auch zu diesen negativen Frauenentwürfen einige Gegenstücke an. Im Tagebuch 1946-1949 zeigt Frisch das Bild der Frau, die in der Lage ist, unabhängig von Klischees zu denken. Er gibt den Eindruck wieder, dass viele Frauen begabter darin sind, sich von Klischees zu befreien als die Männer. Sie erscheinen „*heiler als die Männer, wirklicher, in ihrem Grunde minder verwirrt*“ (Tagebuch 1946-1949, 1973: 221). Im Unterschied zum Mann ist die Frau immer imstande, nicht nur sich selbst freier zu verhalten, sondern auch die anderen sich freier verhalten zu lassen. Mit dieser positiven Einschätzung der Frauen bringt er auch ihre Unberührtheit und Mütterlichkeit zum Ausdruck und gestaltet dementsprechend ein ideales Frauenbild (vgl. Chien, 1997: 60).

Darüber hinaus ist nachvollziehbar, dass Frischs intensive Beschäftigung mit der Bildnisproblematik widersprüchlich ist. Einesteils versucht er die Frauen in seine Klischee einzuordnen, anderenteils bewundert er sie, da sie sich selbst und die Männer von Klischees befreien können. Aus Frischs Äußerung über die Frau: „*ich sehe sie nicht simpel, sondern voller Widersprüche*“ (Montauk, 1981: 118) kann man schließen, dass nicht die Charaktereigenschaften der Frau selbst, sondern die Betrachterperspektive des Mannes und seine seelischen Zustände, zwiespältig sind (vgl. Chien, 1997: 60). In seinem gesamten Werk lassen sich solche gleichzeitig frauenfeindliche und bewundernswerte Bildnisse von Frauen erkennen. Frisch gestaltet Frauenfiguren, die zwischen diesen beiden gegensätzlichen Aspekten schwanken. Beispielsweise betrachtet er die Figur Lynn in *Montauk* aus solcher kontroversen Perspektive: Sie sei zugleich „*Undine*“ und „*Nurse*“; mitunter erscheint sie ihm „*Undine und ein wenig Nurse*“ (Montauk, 1981: 28), hinterher begreift er sie als mehr „*Undine und ein wenig Nurse*“ (ebd., 101).

Frisch ist sich allerdings auch darüber im Klaren, dass die Frauenfiguren unter seinen Weiblichkeitsentwürfen und Bildnisschablonen leiden, von denen sie sich lösen wollen. Zudem bemerkt er, dass die Frauenfiguren unzufrieden mit den Perspektiven der Männer sind: „*Die Feministinnen würden das nicht als gute Rolle bezeichnen*“ (Frisch, Gespräche im Alter; zit. nach Bohler, 1998: 35). In *Montauk* werden ihre Reaktionen auf diese Thematik deutlich zum Ausdruck gebracht. An einer Stelle erwähnt der Protagonist Frisch ihre Erwiderng: „*DAS IST DEINE INTERPRETATION, sagen die Frauen; sie selber brauchen keine*“ (Montauk, 1981: 119). Diese Äußerung deutet nicht nur daraufhin, dass die Frau die männliche Manie, sich einseitig für die Bildnisklischees zu engagieren und die Geschlechter demnach zu deuten, für völlig unwichtig hält, sondern auch, dass sie dazu tendiert, sich aus dem männlichen Bildniszwang zu lösen und von diesem unabhängig zu sein. So konstatiert Frischs Mutter ihrem fünfundfünfzigjährigen Sohn gegenüber: „*Du solltest nicht immer über Frauen schreiben, denn du verstehst sie nicht*“ (ebd., 107). Fernerhin erwähnt er in einer Erzählung den Kampf der Frau gegen seinen Hang, das gemeinsame persönliche Verhältnis, ihre Person sowie ihr Leben als Gegenstand seines Werkes zu benutzen, und gegen die Assoziierung des Lebens mit dem Schreiben: „*ICH HABE NICHT MIT DIR GELEBT ALS LITERARISCHES MATERIAL, ICH VERBIETE ES, DASS DU ÜBER MICH SCHREIBST*“ (ebd., 105).

Wenn einem das Risiko bevorsteht, vom Anderen überwältigt zu werden, dann lassen sich seine eigenen Entwürfe und seine Voreingenommenheit als „*irrationale Projektionen auf das Gegenüber*“ (Chien, 1997: 61) erkennen. Dieses Gegenüber steht wiederum im Begriff, sich nicht mehr frei verhalten und entscheiden zu können. Unter diesem Aspekt führt Chieh außerdem aus, dass, wenn die Bildnisse von den Männern sowie von den Frauen in Geschlechterklischees eingeordnet werden, werden die diese Bildnisse erfindenden Männer somit auch freilich in diesem Rahmen die Frauen betrachten und beurteilen. Demgemäß handeln und reagieren sie wiederum entsprechend ihren Entwürfen und werden auf jeden Fall sukzessive zum Opfer dieser Schablonen (vgl. ebd., 61). Die Ich-Bezogenheit resultiert also jeweils in der Beeinträchtigung sich Selbsts und ihrer Freiheit. Es gelingt dem Entwurf-Gestaltenden nicht, den Zwang der Bildnisse zu überwinden, von dem sie sich auch bedroht fühlen.

Ein Mann schafft das Bildnis von seinem Verhältnis zur Frau und benutzt dieses als Basis für seine zukünftigen Bildnisse von sich selbst wie von den anderen. Frisch und seinen Männerfiguren ist dieser Fehler bewusst und somit suchen sie diesen zu vermeiden. Sie sind davon überzeugt, dass nur die Liebe sie vom Bildnis befreien kann. So wünscht sich Frisch:

„Überwindung des Vorurteils; die einzig mögliche Überwindung in der Liebe, die sich kein Bildnis macht. In diesem besonderen Fall [„Als der Krieg zu Ende war“ - 1948]: erleichtert durch das Fehlen einer Sprache. Es wäre kaum möglich gewesen, wenn sie sich sprachlich hätten begegnen können und müssen. Sprache als Gefäß des Vorurteils! Sie, die uns verbinden könnte, ist zum Gegenteil geworden, zur tödlichen Trennung durch Vorurteil. Sprache und Lüge! Das ungeheuer Paradoxon, dass man sich ohne Sprache nähert“ (Tagebuch 1946-1949, 1973: 220).

Dass Frisch die Sprache für eine Barriere in den Beziehungen der Menschen hält, lässt sich auch in vielen seiner Werke erkennen. Von der Liebe ohne Sprache erhofft sich der Schriftsteller, hinsichtlich der Erlösung des Mannes durch die Frau, das Leben zu meistern (vgl. Chien, 1997: 61). Besonders hervorgehoben ist die Macht der Liebe, durch die man sich vom zwanghaften Bildnis lösen kann. Im Tagebuch 1946-1949 enthüllt

Frisch unmissverständlich, was Liebe für ihn bedeutet. Er empfindet Liebe als eine unaussprechliche Zufriedenheit, ein faszinierendes Gefühl:

„Es ist bemerkenswert, dass wir gerade von dem Menschen, den wir lieben, am mindesten aussagen können, wie er sei. Wir lieben ihn einfach. Eben darin besteht ja die Liebe, das Wunderbare an der Liebe, dass sie uns in der Schwebel des Lebendigen hält, in der Bereitschaft, einem Menschen zu folgen in allem seinen möglichen Entfaltungen. Wir wissen, dass jeder Mensch, wenn man ihn liebt, sich wie verwandelt fühlt, wie entfaltet, und dass auch dem Liebenden sich alles entfaltet, das Nächste, das lange Bekannte. Vieles sieht er wie zum ersten Male. Die Liebe befreit es aus jeglichem Bildnis“ (Tagebuch 1946-1949, 1973: 31).

Es versteht sich von selbst, dass für Frisch das bleibende Interesse am anderen, die Bereitschaft, die Veränderungen des anderen zu erkennen und auch zu akzeptieren, sowie der Wunsch nach den Veränderungen und Entwicklungen des anderen seinem Wesen gemäß, die Vorbedingungen für Liebe und Ehe sind.

Ausschließlich durch das Gefühl der Liebe gelingt es den Menschen, die Veränderungen und die Entwicklungen des anderen gutwillig zu unterstützen. Liebe entfernt eine Beziehung von Gewohnheit, Stillstand sowie Langeweile. Unter dem Interesse am anderen ist es allerdings auch zu verstehen, dass man sich selbst ebenfalls immer weiterentwickelt. In dieser Hinsicht entsteht das Bildnis als Gegenpol der Liebe:

„Unsere Meinung, dass wir das andere kennen, ist das Ende der Liebe, jedesmal, aber Ursache und Wirkung liegen vielleicht anders, als wir anzunehmen versucht sind – nicht weil wir das andere kennen, geht unsere Liebe zu Ende, sondern umgekehrt: weil unsere Liebe zu Ende geht, weil ihre Kraft sich erschöpft hat, darum ist der Mensch fertig für uns. [...] Wir kündigen ihm die Bereitschaft, auf weitere Verwandlungen einzugehen. Wir verweigern ihm den Anspruch alles Lebendigen, das unfassbar bleibt, und zugleich sind wir verwundert und enttäuscht, dass unser Verhältnis nicht mehr lebendig sei [...]. Man macht sich ein Bildnis. Das ist das Lieblose, der Verrat“ (Tagebuch 1946-1949, 1973: 32).

Aus Frischs Äußerung wird nachvollziehbar, dass es bei den Figuren in seinen Romanen nicht um die Liebe geht, sondern um das Lieblose. Die männlichen Protagonisten glauben, dass sie ihre Partnerinnen gut kennen. Somit bleiben alle Entwicklungen sowie Veränderungen der Frauenfiguren versagt. Auch die Frauengestalten machen sich Bildnisse von ihren Männern; Julika hält White nur für ihren verschollenen Ehemann, Lila begreift Gantenbein ausschließlich als einen Blinden. Solange die Figuren (sei es Männer- oder Frauenfiguren) sich nicht vom Zwang des Bildnisses befreien können, können sie die Liebe nicht erreichen. Unter diesem Aspekt hat Marcel Reich-Ranicki gewiss richtig erkannt, wenn er schreibt:

„Dass Frisch am originellsten nicht in den Analysen und Porträts einzelner Gestalten ist, sondern in der Darstellung der zwischen ihnen bestehenden Beziehungen [...] Nicht Liebe scheint die Beziehungen zwischen den Helden Frischs zu bestimmen, es dominieren eher Hemmungen und Skrupel, Komplexe und Konventionen, Schuldgefühle und Gewissensbisse“ (Reich-Ranicki, 1978: 317f.; zit. nach Bohler, 1998: 167).

Es ist darüber hinaus nachvollziehbar, dass Frischs eigene Vorstellungen von Weiblichkeit sowie von Bildnissen mit denen in seinen Romanen übereinstimmen, die von seinen Figuren dargestellt werden, was ich bereits ausgeführt habe. Um diesen Punkt klarer zu machen, habe ich die Analogie zwischen Frischs persönlichen Gedanken und den dargestellten Gedanken in seinen Romanen noch einmal in der folgenden Tabelle herausgearbeitet, wobei ich die Zitate aus Frischs Tagebüchern und Interviews denen aus seinen Romanen gegenüberstelle. Die dargestellten Zitate werden nach Themen sortiert.

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Frischs eigene Vorstellung von Weiblichkeit und Bildnissen	Die dargestellten Vorstellungen von Weiblichkeit und Bildnissen in Frischs Romanen
<p>1. Die Degradierung der Frauen zu Stereotypen: „Die Frau als ein Wesen“</p> <p>„[...] Ich erfahre die Frau nur als ein Wesen, das sich auf den Mann bezieht (nicht unbedingt auf den anwesenden, aber auf den Mann überhaupt) als Geschlechtspartner“ (Tagebuch 1966-1971, 1972: 187f.).</p>	<p>Die Frauenfigur Sibylle beschwert sich bei ihrem Ehemann Rolf:</p> <p>„Ich brauche nicht irgendeinen Mann. Das ist deine Theorie! Auch in dir habe ich nicht irgendeinen Mann gesucht. Warum hast du je geheiratet? Für dich bleibt es eben irgendeine Frau, ein Verhältnis mit irgendeiner Frau“ (Stiller, 1959: 385).</p> <p>Die Männerfigur Burri meint:</p> <p>„Die Frau ist ein Mensch, bevor man sie liebt, manchmal auch nachher; sobald man sie liebt, ist sie ein Wunder, also unhaltbar - “ (Gantenbein, 1964: 324).</p> <p>Lila wirft Svoboda vor, dass er sie nicht als Einzelperson und Individuum sieht, sondern nur als ein weibliches Wesen:</p> <p>„ich sehe ja, dass du mich in dieser ganzen Sache nur als Frau siehst, ich höre es aus allem, was du redest, alles siehst du einzig und allein daher“ (ebd., 360)</p> <p>„Du siehst mich bloß als Frau“ (ebd.).</p>

Frischs eigene Vorstellung von Weiblichkeit und Bildnissen	Die dargestellten Vorstellungen von Weiblichkeit und Bildnissen in Frischs Romanen
<p>2. Die Schöpferrolle des Mannes</p> <p>„Die Männer haben ein Kretatorbedürfnis, ein kreatives Bedürfnis, mit dem Menschen, den sie lieben, etwas zu machen, sie müssen ihn kneten, eine Puppe daraus machen, und zwar eine herrliche Puppe, die dann auch zerbrechen könnte“ (Frisch, Gespräche im Alter; zit. nach Bohler, 1998: 35).</p>	<p>Als Künstler verwandelt der Protagonist Stiller seine Frau Julika in eine Vase. Er sagt:</p> <p>„>>Das ist meine Frau.<< Es war ein Kopf auf einem langen, säulenhaften Hals, eher eine Vase als eine Frau, seltsam“ (Stiller, 1959: 339).</p> <p>Der Staatsanwalt Rolf konstatiert Stiller gegenüber:</p> <p>„Manchmal könnte man fast meinen, du hältst dich für einen Zauberer, der diese Frau Julika in ihr Gegenteil verzaubern kann.“ (ebd., 555).</p> <p>„diese Frau hat dich nie zu ihrer Lebensaufgabe gemacht. Nur du hast so etwas aus ihr gemacht, [...] von allem Anfang an. Du als ihr Erlöser [...] du wolltest es sein, der ihr das Leben gibt und die Freude. [...] Sie als dein Geschöpf. Und jetzt diese Angst, sie könnte dir sterben! Sie ist nicht geworden, was du dir erwartest hast. Ein unvollendetes Lebenswerk!...“ (ebd., 557).</p>

<p style="text-align: center;">Frischs eigene Vorstellung von Weiblichkeit und Bildnissen</p>	<p style="text-align: center;">Die dargestellten Vorstellungen von Weiblichkeit und Bildnissen in Frischs Romanen</p>
<p>3. Die weibliche Passivität, Anpassungsfähigkeit und Schauspielernatur</p> <p>„Das Weib ist Schauspielerisch von Natur. Kommt eine Begabung dazu, die sogar einen Beruf daraus werden lässt, wird das Weib dadurch nicht fragwürdiger, nur weiblicher. Oder anders gesagt: je weiblicher sie ist, um so voller glaube ich ihr die Schauspielerin. Das Theater, man weiß es, ist etwas durch und durch Erotisches, aber weiblich erotisch, und daß die Männer, die diesen Raum betreten, so häufig der geschlechtlichen Verkehrung verfallen sind oder ihr verfallen müssen, um ihn mit besondrer Leichtigkeit zu betreten, ist ebenfalls bekannt und nicht zufällig, sondern wesentlich“ (Tagebuch 1946-1949, 1973: 318f.).</p> <p>„Das Widermännliche: das scheinbar Uneigene des Weibes, das sich formen lässt von jedem, der da kommt, das Widerstandslose, Uferlose, Weiche und Willige, das die Formen, die der Mann ihm gibt, im Grunde niemals ernst nimmt und immer fähig ist, sich anders formen zu lassen: das ist es, was der Mann als das Hurenhafte bezeichnet, ein Grundzug weiblichen Wesens, das Weiblich-Eigene, dem er niemals beikommt. Man könnte es auch das Schauspielerische nennen. Das Spiel der</p>	<p>Der Arzt Burri kommentiert Enderlin gegenüber seine Ansicht über Frauen so:</p> <p>„Was Männer hörig macht: ihre Verachtung der Frau, die sie sich selbst nicht eingestehen; daher müssen sie verherrlichen und stellen sich blind; wenn die Wirklichkeit sie unterrichtet, laufen sie zur nächsten, als wäre die nächste nicht wieder eine Frau, und können von ihrem Traum nicht lassen...Was man verachtet: ihre Passivität, ihre Koketterie noch da, [...] , die Permanenz ihrer Frau-Mann-Position, alle andern Interessen entlarven sich als Vorwand oder Tarnung oder Zwischenspiel“ (Gantenbein, 1964: 323).</p> <p>Außerdem meint Burri:</p> <p>„Der biologische Unterschied: die Frau kann in einer Nacht mit zehn Männern zusammensein, der Mann nicht mit zehn Frauen; er muss Begierde haben, sie kann es geschehen lassen auch ohne Begierde, deswegen ist die Hure möglich, aber nicht das männliche Gegenstück“ (ebd., 324).</p>

Frischs eigene Vorstellung von Weiblichkeit und Bildnissen	Die dargestellten Vorstellungen von Weiblichkeit und Bildnissen in Frischs Romanen
<p>Die weibliche Passivität, Anpassungsfähigkeit und Schauspielernatur (Fortsetzung)</p> <p>Verwandlung, das Spiel der Verkleidung“ (Tagebuch 1946-1949, 1973: 318f.).</p> <p>„Warum gibt es so oft eine große Schauspielerin, so selten eine große Dichterin?... Der erotische Drang, Quelle jeder Künstlerschaft, hat eine weibliche und eine männliche Spielart. Weiblich ist der Drang, zu sein; männlich ist der Drang, zu tun. Die interpretierende Kunst ist immer näher beim Weiblichen“ (Tagebuch 1946-1949, 1973: 321).</p>	<p>Auch Svobodas Meinung über Frauen stimmt mit der des Schriftstellers Frisch und seiner Männerfigur Burri überein:</p> <p>„Der naturhafte und durch keine Gleichberechtigung tilgbare Unterschied zwischen Mann und Frau bestehe darin, dass es immer der Mann ist, der in der Umarmung handelt. [...] Umgekehrt weiß der Mann keineswegs, wie eine Frau, wenn sie weg geht, in der Umarmung mit einem andern ist [...] Die Frau ist ungeheuer durch ihre fast grenzenlose Anpassung, und wenn sie von einem andern kommt, ist sie nicht dieselbe [...] Weil die Frau, wenn sie weg geht, weiter weg geht als der Mann, muss sie sich verstellen“ (Gantenbein, 1964: 441).</p>

<p style="text-align: center;">Frischs eigene Vorstellung von Weiblichkeit und Bildnissen</p>	<p style="text-align: center;">Die dargestellten Vorstellung von Weiblichkeit und Bildnissen in Frischs Romanen</p>
<p>4. Das Selbstbewusstsein der Frauen</p> <p>„Und wichtig scheint mir auch, dass es eine Frau ist, die diese rettende Überwindung schafft; die Frau: konkreter erlebend, eher imstande, einen einzelnen Menschen als solchen anzunehmen und ihn nicht unter einer Schablone zu begraben. Sie geht zu einem Russen, einem Feind, sie hat bereits eine Waffe unter ihrem Kleid, aber da sie einander nicht verstehen können, sind sie gezwungen, einander anzusehen, und sie ist imstande, wirklich zu sehen, den einzelnen Menschen zu sehen, wirklich zu werden, ein Mensch zu sein gegen eine Welt, die auf Schablonen verhext ist, gegen eine Zeit, deren Sprache heillos geworden ist, keine menschliche Sprache, sondern eine Sprache der Sender und eine Sprache der Zeitungen, eine Sprache, die hinter dem tierischen Stummsein zurückbleibt. Der Turm zu Babel; wenn es an der Zeit ist, dass uns diese Art von Sprache entrissen wird. Ich finde in dieser Frau, was an so vielen Frauen, die ich gesprochen habe, und an tausend Frauen in der Untergrundbahn zu finden ist: sie ist heiler als die Männer, wirklicher, in ihrem Grunde minder verwirrt“ (Tagebuch 1946-1949, 1973: 220f.).</p>	<p>Die Figur Sibylle in <i>Stiller</i> realisiert vollkommen bewusst ihre eigene Rolle und bleibt sie selbst. Außerdem übt sie mit ihrer Intelligenz Kritik an ihren eigenen Gefühlen und Handlungen sowie denen des Mannes aus. Mit Einfühlungsvermögen kann sie Stillers Minderwertigkeitskomplex durchschauen.</p> <p>Auch die Frauenfigur Lila in <i>Mein Name sei Gantenbein</i> verhält sich immer selbstsicher. Sie versucht, ihrem Mann Svoboda ihren Wert als eine individuelle Frau zu beweisen. Auch in schwierigen Situationen wirkt sie jeweils autonom. Sie reagiert mit vollem Selbstbewusstsein und ist wie immer von der Korrektheit ihres Verhaltens überzeugt.</p> <p>Beide Sibylle und Lila besitzen ein relativ harmloses Selbstbild. Sie vermögen, sich ihrer wirklichen Gefühle in der Realität bewusst zu werden.</p> <p>Im Fall der Frauenfigur Lynn fühlt der Protagonist Frisch immer, dass sie ihn versteht. Das Gefühl des Verständnisses dauert bis zum Ende ihrer Beziehung an. (Siehe auch Kap. 3.3.1)</p>

<p style="text-align: center;">Frischs eigene Vorstellung von Weiblichkeit und Bildnissen</p>	<p style="text-align: center;">Die dargestellten Vorstellungen von Weiblichkeit und Bildnissen in Frischs Romanen</p>
<p>5. Das Bildnis als Gegenpol der Liebe</p> <p>„Unsere Meinung, dass wir das andere kennen, ist das Ende der Liebe, jedesmal, aber Ursache und Wirkung liegen vielleicht anders, als wir anzunehmen versucht sind – nicht weil wir das andere kennen, geht unsere Liebe zu Ende, sondern umgekehrt: weil unsere Liebe zu Ende geht, weil ihre Kraft sich erschöpft hat, darum ist der Mensch fertig für uns. [...] Wir kündigen ihm die Bereitschaft, auf weitere Verwandlungen einzugehen. Wir verweigern ihm den Anspruch alles Lebendigen, das unfassbar bleibt, und zugleich sind wir verwundert und enttäuscht, dass unser Verhältnis nicht mehr lebendig sei [...]. Man macht sich ein Bildnis. Das ist das Lieblose, der Verrat“ (Tagebuch 1946-1949, 1973: 32).</p> <p>„Du sollst Dir kein Bildnis machen, heißt es, von Gott. Es dürfte auch in diesem Sinne gelten: Gott als das Lebendige in jedem Menschen, das, was nicht erfassbar ist. Es ist eine Veründigung, die wir, so wie sie an uns begangen wird, fast ohne Unterlass wieder begehen - Ausgenommen wenn wir lieben“ (ebd., 37).</p>	<p>In <i>Stiller</i> macht sich Stiller ein Bildnis von sich selbst sowie von seiner Frau Julika. So beschreibt Stiller:</p> <p>„Ich blickte auf ihre nahe Hand [...] und musste an den ungeheuerlichen Traum mit den Wundmalen denken [...]. Auch ich fühlte mich plötzlich recht hoffnungslos. Jedes Gespräch zwischen dieser Frau und mir, so schien es mir, ist fertig, bevor wir's anfangen, und jede Handlung, die mir jemals einfallen mag, ist schon im voraus gedeutet, meinem augenblicklichen Wesen entfremdet, indem sie in jedem Fall nur als eine angemessene oder unangemessene, eine erwartete oder unerwartete Handlung des verschollenen Stiller erscheinen wird, nie als meine“ (Stiller, 1959: 107f.).</p> <p>Bei Julikas Aufenthalt in Davos lernt sie den Sanatoriums-Veteran kennen, der sie zum Nachdenken über Stillers Bildnisse von ihr bewegt:</p> <p>„Von diesem täglichen Besucher, scheint es, hörte Julika nebenbei auch den nicht unbekanntem Gedanken; dass es das Zeichen der Nicht-Liebe sei, also Sünde, sich von</p>

<p style="text-align: center;">Frischs eigene Vorstellungen von Weiblichkeit und Bildnissen</p>	<p style="text-align: center;">Die dargestellten Vorstellungen von Weiblichkeit und Bildnissen in Frischs Romanen</p>
<p>Das Bildnis als Gegenpol der Liebe (Fortsetzung)</p> <p>„Es ist bemerkenswert, dass wir gerade von dem Menschen, den wir lieben, am mindesten aussagen können, wie er sei. Wir lieben ihn einfach. Eben darin besteht ja die Liebe, das Wunderbare an der Liebe, dass sie uns in der Schweben des Lebendigen hält, in der Bereitschaft, einem Menschen zu folgen in allem seinen möglichen Entfaltungen. Wir wissen, dass jeder Mensch, wenn man ihn liebt, sich wie verwandelt fühlt, wie entfaltet, und dass auch dem Liebenden sich alles entfaltet, das Nächste, das lange Bekannte. Vieles sieht er wie zum ersten Male. Die Liebe befreit es aus jeglichem Bildnis“ (ebd., 31).</p> <p>„Überwindung des Vorurteils; die einzig mögliche Überwindung in der Liebe, die sich kein Bildnis macht. In diesem besonderen Fall [„Als der Krieg zu Ende war“ - 1948]: erleichtert durch das Fehlen einer Sprache. Es wäre kaum möglich gewesen, wenn sie sich sprachlich hätten begegnen können und müssen. Sprache als Gefäß des Vorurteils! Sie, die uns verbinden könnte, ist zum Gegenteil geworden, zur tödlichen Trennung durch Vorurteil. Sprache und Lüge! Das</p>	<p>seinem Nächsten oder überhaupt von einem Menschen ein fertiges Bildnis zu machen, zu sagen: So und so bist du, und fertig! ein Gedanke, der die schöne Julika unmittelbar angesprochen haben musste. War es nicht so, dass Stiller, ihr Mann, sich ein Bildnis von Julika machte?...“ (ebd., 151f.).</p> <p>Auch Stiller ist sich seiner Bildnisse von Julika bewusst, so gesteht er ihr, als er sie ein letztes Mal im Sanatorium besucht:</p> <p>„Im Grunde habe ich dich wahrscheinlich nie geliebt, ich war verliebt in deine Spröde, in deine Zerbrechlichkeit, in deine Stummheit, die es mir zur Aufgabe machte, dich zu deuten und auszusprechen. Was für eine Aufgabe! Ich bildete mir ein, du brauchst mich. Und deine Müdigkeit immer, deine Herbstzeitlosenblässe, dein Hang zum Kranksein, das war ja genau, was ich unbewusstermaßen brauchte, eine Schonungsbedürftige, um mir selbst umso kraftvoller vorzukommen“ (ebd., 191).</p>

Frischs eigene Vorstellung von Weiblichkeit und Bildnissen	Die dargestellten Vorstellungen von Weiblichkeit und Bildnissen in Frischs Romanen
<p>Das Bildnis als Gegenpol der Liebe (Fortsetzung)</p> <p>ungeheueres Paradoxon, dass man sich ohne Sprache näherkommt“ (Tagebuch 1946-1949, 1973: 220).</p>	<p>Julika entgegnet Stiller so:</p> <p>„So also siehst du mich! [...] Du hast dir nun einmal ein Bildnis von mir gemacht, das merke ich schon, ein fertiges und endgültiges Bildnis, und damit Schluss. [...] nicht umsonst heißt es in den Geboten: du sollst dir kein Bildnis machen! Jedes Bildnis ist eine Sünde. Es ist genau das Gegenteil von Liebe, siehst du, was du jetzt machst mit solchen Reden. Ich weiß nicht, ob du's verstehst. Wenn man einen Menschen liebt, so lässt man ihm doch jede Möglichkeit offen und ist trotz allen Erinnerungen einfach bereit, zu staunen, immer wieder zu staunen, wie anders er ist, wie verschiedenartig und nicht einfach so, nicht ein fertiges Bildnis, wie du es dir da machst von deiner Julika. Ich kann dir nur sagen: es ist nicht so. Immer redest du dich in etwas hinein – du sollst dir kein Bildnis machen von mir! das ist alles, was ich dir darauf sagen kann“ (Stiller, 1959: 195f).</p>

Zum Schluss muss man feststellen, dass Frisch und seine männlichen Protagonisten, wenngleich sie sich kritisch mit Frauen- und Männerbildnissen sowie ihrem Zusammenhang miteinander auseinandersetzen versuchen, immer wieder in den gleichen Fehler der Bildnisproblematik verfallen. Somit sind ihre Beziehungen von vornherein zum Scheitern verurteilt. Aus Frischs Aussage, „*Mein Entwurf hat etwas Zwingendes*“ (Montauk, 1981: 118) lässt sich feststellen, dass er gegenüber sich selbst und den Frauen schuldbewusst ist.

„Es sind nicht die Frauen, die mich hinters Licht führen; das tue ich selber“ (ebd., 119).

5.3 Frischs Erfahrungen mit Frauen und die Parallelen in seinen Romanen

„Ich habe irgendeine Öffentlichkeit bedient mit Geschichten. Ich habe mich in diesen Geschichten entblößt, ich weiß, bis zur Unkenntlichkeit. Ich lebe nicht mit der eignen Geschichte, nur mit Teilen davon, die ich habe literarisieren können. [...] Es stimmt nicht einmal, dass ich immer nur mich selbst beschrieben habe. Ich habe mich selbst nie beschrieben. Ich habe mich nur verraten“ (Montauk, 1981: 156).

Während seines ganzen Lebens war Frisch auf der Suche nach engen Beziehungen zu Frauen. Stets wurde er vom weiblichen Charme, der Schönheit sowie der Grazie der Frauen angezogen. Infolgedessen ist keines seiner literarischen Werke zu finden, in dem er nicht das Mann-Frau-Verhältnis thematisiert. Im Mittelpunkt der autobiographischen Erzählung *Montauk* und der beiden hier untersuchten Romane steht immer das Erlebnis mit Frauen und das Scheitern der Beziehung. Frischs eigene Erfahrungen korrespondieren unmittelbar mit den Frauen und den dargestellten Geschlechtererfahrungen in seinen Romanen. In diesem Zusammenhang gesteht er sich, wie bereits erwähnt, durch den Ich-Erzähler in *Montauk* ein: „*Ich möchte wissen, was ich, schreibend unter Kunstzwang, erfahre über mein Leben als Mann*“ (ebd., 24). So sollen in diesem Teil Max Frischs Erfahrungen mit Frauen unter die Lupe genommen werden. Zudem

werden sein Privatleben im Zusammenhang mit seinem literarischen Werk und seine Lebensgefährtinnen im Zusammenhang mit seinen weiblichen Figuren untersucht.

Trotz seiner Suche nach der Nähe von Frauen glaubt Frisch nicht an die Monogamie. So beichtete er seiner ersten Verlobten Käte Rubensohn am 29. August 1934, „*ich glaube an das Mysterium des Lebens, ich glaube an die Gewalt der Liebe und der Untreue, ich glaube an das schmerzlich Unberechenbare unseres Tuns [...] Darum dünkt mich der größte Witz, den sich die Menschen erlauben: die bürgerliche Heirat*“ (Frisch; zit. nach Waleczek, 2001: 100). Über diese aus Berlin stammenden Zürcher Studentin beschreibt der Autor in *Montauk*:

„Die jüdische Braut aus Berlin (zur Hitler-Zeit) heißt nicht HANNA, sondern Käte, und sie gleichen sich überhaupt nicht, das Mädchen in meiner Lebensgeschichte und die Figur in einem Roman, den er geschrieben hat. Gemeinsam haben sie nur die historische Situation und in dieser Situation einen jungen Mann, der später über sein Verhalten nicht ins klare kommt“ (Montauk, 1981: 166f.).

Wie Walter Faber und Hanna im Roman *Homo Faber* scheitert Max Frischs und Kätes geplante Ehe wegen der Probleme, die aus der historischen Lage erwachsen. Beide Frauen sind jüdisch. 1936 macht er Käte einen Heiratsantrag, den sie ablehnt. Ihr Grund dafür ist der gleiche, den auch Hanna in *Homo Faber* angibt: „*DU BIST BEREIT MICH ZU HEIRATEN, NUR WEIL ICH JÜDIN BIN, NICHT AUS LIEBE*“ (Montauk, 1981: 169). Allerdings ist hier ein tiefergehender Vergleich zwischen Käte und Hanna ausgeschlossen, weil dieser den Rahmen meiner Untersuchung sprengen würde. Im Tagebuch 1966-1971 berichtet Max Frisch von Käte, wobei die Informationen über sie mit denen in *Montauk* identisch sind (vgl. ebd., 166ff.).

„REMINISZENZ

1936, als ich eine Studentin aus Berlin, Jüdin, heiraten wollte und im Stadthaus Zürich die erforderlichen Papiere abholte (Geburtsurkunde, Heimatschein usw.), erhielt ich unverlangt einen amtlichen Arier-Ausweis mit dem Stempel der Vaterstadt. Leider habe ich das Dokument damals auf der Stelle zerrissen. Die Schweiz war nicht von Hitler besetzt; sie war, was sie heute ist: unabhängig, neutral, frei, usw“ (Tagebuch 1966-1971, 1972: 173).

Seine erste Ehe führt Max Frisch mit Gertrud Constanze von Meyenburg, genannt Trudy, seiner Architektur-Kollegin. 1942 heiraten die beiden und führen eine dreizehn Jahre andauernde Ehe. Über diese Frau heißt es im Tagebuch 1946-1949:

„Eine junge Architektin, die mir am Reißbrett half und das Mittagessen richtete, wurde meine Frau; wir heirateten, nachdem wir zusammen ein erstes Haus erbaut hatten“ (Tagebuch 1946-1949, 1973: 280).

Constanze von Meyenburg erscheint auch als eine Frauenfigur in *Montauk*, wobei der Ich-Erzähler beschreibt:

„1942 heirate ich eine Architektur-Kollegin, weil ich sie liebe, Tochter aus großbürgerlichem Haus, Gertrud Constanze v. Meyenburg. Der Verdacht der Freunde, dass ich Geld heirate, berührt mich nicht“ (Montauk, 1981: 175).

Die Ehe mit Constanze erscheint Max Frisch problematisch. So gesteht er vermeintlich einmal seinem Freund Enrivo Filippino, dass die Heirat wohl ein Fehler war. Soweit es den Ehealltag zwischen Frisch und Constanze betrifft, weisen die Romane *Die Schwierigen* und *Stiller* wenigstens auf einige Gründe für seine Trennung von seiner Familie hin, die nicht hauptsächlich durch sexuelle Untreue, sondern durch die bürgerliche Ehe verursacht wird. Vielmehr ist Max Frisch nicht in der Lage, eine bürgerliche Ehe zu führen. In seinem Gespräch mit Ludwig Arnold heißt es, dass er „mit dem Impuls eines ziemlichen Ekels davor“ (Gespräch mit Arnold, 17; zit. nach Block, 1998: 263) ausgestiegen sei. Mit anderen Worten ist es Max Frisch besonders wichtig, den Alltag nach seinen Vorstellungen zu leben. Das aber entspricht der bürgerlichen Umgebung, in der das Eheleben Frisch integriert ist, überhaupt nicht. So sind seine Affären seinen Lebensgewohnheiten entgegengesetzt. Hier kommt seine Absicht deutlich zum Ausdruck, das gesellschaftliche Geflecht, das aus Heirat und bürgerlichem Dasein resultiert, zu beseitigen. Im Gespräch mit Arnold sagt Frisch über die Zeit der Trennung von seiner Frau und seinen Kindern folgendes:

„Wenn wir realistisch sind: Es ist ja auch nicht leicht, sich herauszulösen. Mal ganz einfach: Sie haben einen Beruf, Sie haben einen Auftrag von der Stadt, den Sie

durchführen müssen. Sie können nicht einfach sagen: Ich habe jetzt eine Einsicht, die dem allen entgegensteht. Sie haben die Verträge, Verpflichtungen, ferner haben Sie eine Ehe – und eine erste Ehe scheidet sich nicht so leicht, jedenfalls gelang es mir nicht, mit drei Kindern–; das braucht Zeit, Zeit der Unsicherheit, Zeit der Mühen, Zeit des schlechten Gewissens usw.“ (Gespräch mit Arnold, 18; zit. nach Waleczek, 2001: 100).

Frisch und Constanze trennen sich im Jahr 1954 und werden fünf Jahre später, am 25. Februar 1959, geschieden. Dies erscheint einer großen Anzahl der Züricher skandalös. Er verletzt gleichzeitig seine zur Bürgerlichkeit erzogene Ehefrau sowie die bürgerlichen Konventionen und ist deswegen in diesen Kreisen unwillkommen. In *Montauk* gesteht der Ich-Erzähler „*zudem bin ich der schuldige Teil, als es nach dreizehn Jahren zur Trennung kommt*“ (Montauk, 1981: 177). Außerdem bezeichnet er die Frauenfigur namens Constanze als „*die Mutter meiner Kinder*“ (ebd.) und stellt verwundert fest, dass er „*der Vater ihrer drei Kinder*“ (ebd.) geworden ist. Max Frisch selbst findet es schwierig, seine Familie und Schriftstellerei miteinander zu verbinden. So gesteht er in einem Interview ein: „*Ich glaube nicht, nicht mit meiner Konstitution. Es war eine normale gute Ehe. Dann kam noch in diese Ehe der Graf Öderland mit dem Beil hinein. Es meldete sich etwas, was ich selbst noch nicht wusste. Meine Erfahrung von Enge drückte sich in der Fiktion aus. Wenn man mich damals gefragt hätte, wäre meine Antwort gewesen: pure Fiktion. Ich konnte es mir nicht leisten, mir meine Erfahrung bewusst zu machen. Ich hätte handeln müssen, dazu war ich noch nicht bereit*“ (Interview mit Max Frisch I, 1981; zit. nach Hage, 2004: 35). Auf die Frage, wie seine Frau damals auf sein literarisches Werk reagierte, antwortet er: „*Sie hat es hingenommen. Es hatte für sie nicht soviel mit mir zu tun, wie es wirklich zu tun hatte. Sie war mit einem Architekten verheiratet, der auch aufgeführt wurde. Für sie wäre es gegangen*“ (ebd.).

Später führt Max Frisch eine Liebesbeziehung mit der Schriftstellerin Ingeborg Bachmann, die fünfzehn Jahre jünger ist als er. Die beiden lernen sich 1958 in Paris kennen. Das Treffen wurde in ihrem Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* (1957) verarbeitet. So heißt es über die gleichnamige Frauenfigur in *Montauk*:

„ich hatte zu tun beim Sender in Hamburg und ließ mir das Hörspiel vorführen, dann schrieb ich einen Brief an die junge Dichterin, die ich persönlich nicht kannte: wie gut es sei, wie wichtig, dass die andere Seite, die Frau, sich ausdrückt“ (Montauk, 1981: 90).

Die „junge Dichterin“ behält auch in *Montauk* den Namen Ingeborg Bachmann bei: „INGEBORG BACHMANN, DAS BRAUCHEN SIE SICH WIRKLICH NICHT ANZUSCHAUEN“ (ebd., 91). Was über diese Frauenfigur in der Erzählung berichtet wird, erweist sich als eine Übereinstimmung mit der Person Ingeborg Bachmann selbst.

Es kommt zu einem kurzen Briefwechsel und zu einem Treffen anlässlich der Premiere von *Biedermann und die Brandstifter* in Paris. Die beiden sind geradezu voneinander begeistert. Statt die genannte Premiere zu besuchen, gehen sie ins Café und sitzen dort die ganze Nacht. Darüber lässt sich nicht nur in Frischs *Mein Name sei Gantenbein* und *Triptychon*, sondern auch in Bachmanns *Malina* nachlesen. Allerdings wird dies hier nicht weiter untersucht, weil es die Grenze der Arbeit überschreitet würde.

Schon im November 1958 leben die beiden zusammen in seinem Haus in der Feldeggstraße 21, wo einige ihrer Erzählungen geschrieben werden, die 1961 unter dem Titel *Das dreißigste Jahr* veröffentlicht werden. Von Februar 1959 an ziehen die beiden in eine größere Wohnung in Uetikon am Zürichsee. Jedoch sind viele ihrer beruflichen Verpflichtungen nicht in Zürich und deswegen wird ihr Ehealltag stets gestört. Besonders zwecks ihrer literarischen Arbeit mietet Ingeborg im Oktober einige Räumlichkeiten in der Züricher Kirchgasse 33 an, wo Gottfried Keller einmal gewohnt hat.

Ihre Beziehung zu Max Frisch betreffend, erscheint Ingeborg Bachmann als eine ebenbürtige Gegenspielerin, die in vielerlei Hinsicht gleichwertig, in Bezug auf den Geisteszustand manchmal sogar überlegen ist. Ihr Zusammenleben erweist sich von Anfang an als problematisch. Bereits bei der Beschreibung der Parisszene in *Montauk* deutet Frisch mit einigen Indizien auf das Unglück ihres Liebeslebens hin: „Paris, die ersten Küsse auf einer öffentlichen Bank, dann in die Hallen, wo es den ersten Kaffee gibt: am Nebentisch die Metzger mit den blutigen Schürzen, diese zu plumpe Warnung“ (Montauk, 1981:143). Frisch und Bachmann ahnen und spüren bereits früh, dass ihre

Beziehung durch viele Kümernisse belastet wird. So heißt es in *Montauk*: „*Eine Woche in Zürich als Liebespaar und aus klarer Erkenntnis der erste Abschied*“ (ebd.). Jedoch ist die „*klare Erkenntnis: lebbar nicht länger als vier Wochen*“ (ebd.).

So leiden die beiden unter ihren Erwartungen von sich selbst und voneinander, die völlig unterschiedlich sind und in denen sie nur mit großer Mühe miteinander übereinkommen. Frisch fühlt sich von Bachmanns starkem Freiheitsbedürfnis sowie von ihr Auffassung zur freien Selbstentfaltung überfordert. Vor allem muss er ihre Forderung nach der freiheitsorientierten Partnerschaft akzeptieren. Sonach ist seine Beziehung zu Ingeborg Bachmann von einer Hörigkeit geprägt, die ihn mit ihr verbindet und die er lange nicht überwinden kann. Dementsprechend wird sein bis dahin fortgesetztes, starkes Selbstverständnis als Mann geschwächt und gebrochen. Aufgrund ihrer uneingeschränkten Unabhängigkeitsbestrebungen sowie ihrer Bewahrung der Geheimnisse, die ihre Selbstinszenierung voraussetzen, misstraut er ihrer Treue. Zudem wird er zur quälenden Eifersucht getrieben, die ihn ganz und gar erfasst. Frisch empfindet sich als Opfer, der Bachmann unter diesen Umständen nicht gewachsen ist. Übereinstimmend heißt es in *Montauk*: „*Ihre Freiheit gehört zu ihrem Glanz. Die Eifersucht ist der Preis von meiner Seite; ich bezahle ihn voll*“ (ebd., 149).

Nicht ohne die oben erwähnten, ständigen Schwierigkeiten läuft ihre Liebesbeziehung. Frisch und Bachmann leben sieben Monate zusammen, bis er im Mai 1959 an Hepatitis erkrankt. Deshalb ist ihr Plan, gemeinsam nach Rom zu ziehen, gescheitert. Er lässt sie allein nach Rom zurückkehren, während er weiter in Zürich bleibt. Entsprechend heißt es in *Montauk*: „*Ich habe sie weggeschickt, Sommer 1959, und kurz darauf werde ich gesund*“ (ebd., 144f.). Während seines Krankenhaus-aufenthalts schreibt Max Frisch ein Tagebuch, wobei er sich von dessen Aufzeichnungen erhofft, sich über seine Verhältnisse und die Konstellation klar zu werden. Anschließend bricht Ingeborg Bachmann die Schublade auf, in der er den Sammelband verwahrt, und verbrennt das Manuskript. Auf die Frage, ob das ein großer Verlust sei, antwortet Frisch: „*Ich trauer dem nicht nach. Ich hätte es vielleicht auch vernichtet. Das war ein Tagebuch, das sich nur um die Beziehung drehte. Etwas anderes ist die Frage, ob sie das Recht dazu hatte*“ (Interview mit Max Frisch III, 1981; zit. nach Hage, 2004: 102).

Trotz vieler Auseinandersetzungen der beiden miteinander macht er Ingeborg im Herbst 1959 einen schriftlichen Heiratsantrag, der sich als Scheitern erweist. Immerhin wollen die beiden ihre Beziehung weiterführen. Auch lebt er jetzt (von 1960 bis 1965) in Rom. Zuerst wohnen sie in der Via Giulia, dann in der Via de Notaris, ohne ihre Wohnung in Uetikon aufzugeben. Durch eine Angestellte, die auf ihre Herrschaften wartet, wird der Haushalt dort mit Freigiebigkeit besorgt. Während Ingeborg mit solcher Lebensweise offenbar zufrieden ist, empfindet Max Frisch große Hemmungen. Er fühlt sich peinlich berührt, dem Mädchen gegenüber gehorsam zu sein. Soweit er sich selbst einrichtet, sind seine Wohnungen funktional sowie streng gestaltet. „*Die Wohnung in der Via de Notaris mit der Attrappe einer zwölfbändigen Baudelaire-Ausgabe oder falschen venezianischen Spiegeln auszustatten*“, wie Waleczek erwähnt hat, „*geht wohl weder auf ihn noch auf Ingeborg Bachmann zurück*“ (Waleczek, 2001: 104).

Eine weitere schlimme Ehekrise vermögen die beiden nicht zu überwinden. Im Winter 1962/63 bricht Frischs Beziehung zu Bachmann ab. In *Montauk* heißt es: „*Das Ende haben wir nicht gut bestanden, beide nicht*“ (Montauk, 1981: 151). Nach der Trennung befindet sich Ingeborg Bachmann in einer schwierigen Situation. In der Zeit zwischen ihrer Trennung und Ingeborgs Tod haben die beiden keinen Kontakt mehr miteinander. Analog dazu heißt es in *Montauk*: „*Zuletzt gesprochen haben wir uns 1963 in einem römischen Café vormittags*“ (ebd.). Während dieser Zeit ist sie tabletten- und alkoholabhängig. Die Versuche, sie von jener diagnostizierten Krankheit zu kurieren, sind völlig misslungen. Später am 17. Oktober 1973 stirbt sie während eines Wohnungsbrandes in Rom, was in *Montauk* als „*die schrecklichste aller Todesarten*“ (ebd., 99) bezeichnet wird.

Bachmanns Angehörigen, vor allem ihre Schwester Isolde Moser, sowie einige der Bachmann-Forscher, erklären Max Frisch für schuldig nicht nur für die miserable Krisensituation der Schriftstellerin, sondern auch für ihren tragischen Tod. Manche bezeichnen ihn sogar als „Bachmann-Mörder“. So drückt die Autorin Marlene Streeruwitz aus: „*Ich habe Max Frisch nie gelesen, weil ich ihn immer als den Bedränger und Mißbraucher der Bachmann sah*“ (Streeruwitz, 1996; zit. nach Hage, 2004: 105). Gerda Marko, die die Liebesbeziehung zwischen den beiden erforscht hat, begreift die Verhältnisse innerhalb jener Beziehung als ein „*quälendes, aber in sich aufs äußerste*

stimmiges Zusammenspiel“ (Marko, 1995: 131; zit. nach Block, 1998: 268). Zudem führt sie deutlich aus: „-sie verletzten einander gründlich. Der Beziehung zu entkommen war für beide eine Frage des Überlebens. Ingeborg Bachmann ist an der Rettung ihres Lebens fast zugrunde gegangen“ (ebd., 264). Auch Sigrid Weigel, die eine Bachmann-Studie verfasst hat, wagt keinen Versuch zu erläutern, was Frisch und Bachmann in solch verhängnisvoller Weise miteinander verbindet und warum den beiden ihre Ehe so unselig misslingt.

Für Max Frisch gilt seine Beziehung zu Ingeborg Bachmann als eine seiner wichtigsten Lebenserfahrungen. So zitiert er in *Montauk* einige Verse aus einem Gedicht der Schriftstellerin, das 1957 veröffentlicht wurde:

„IN DIESEN TAGEN SCHMERZT MICH NICHT,
DASS ICH VERGESSEN KANN
UND MICH ERINNERN MUSS“ (Montauk, 1981: 141).

Durch dieses Zitat wird klar wiedergegeben, wie sich Max Frisch während seiner Arbeit an *Montauk* fühlt. Es geht hier hauptsächlich nicht um das Vergessen, sondern um die Erinnerungen. So gesteht der 75jährige Frisch seinem Interview-Partner: „Du hast [...], wenn es hochkommt, drei oder vier oder fünf entscheidende Erfahrungen. Und zu diesen entscheidenden Erfahrungen gehört für mich die Begegnung mit der Bachmann“ (Frisch, 1987; zit. nach Block, 1998: 264). Über seine Beziehung zu ihr sagt er: „das war ein Sturzflug, wobei ich bei Sturzflug jetzt weniger an eine Sportmaschine denke, sondern an *Ikarus*“ (ebd., 269). Auch im Video-Interview mit Philippe Pilliod verkündet Frisch in Bezug auf Bachmann: „Ich denke sehr oft an sie. Träume sehr vielfältig von ihr“ (ebd., 264).

So bleiben Max Frisch und Ingeborg Bachmann immer in Gedanken einander präsent. Dementsprechend haben die beiden in ihren Werken gegenseitig eindeutige Spuren hinterlassen. Es lässt sich erkennen, wie manche Literaturforscher vermuten, dass Frischs *Mein Name sei Gantenbein* und *Triptychon* seine Erinnerungen sowie Erfahrungen mit der Schriftstellerin reflektieren, und auch Bachmanns *Malina* und weitere Texte des *Todesarten-Zyklus* auf ihre Erlebnisse mit ihm hindeuten. Indessen lässt sich die

komplizierte Beziehung zwischen den beiden nicht ganz und gar durch die Untersuchung ihrer miteinander korrespondierenden, motivierten Werke aufklären. Erreichbar sind hier nur fiktional orientierte, literarische Texte, allerdings keine direkten wirklichen Zeugnisse. Viele wichtige, private Dokumente sind für die Öffentlichkeit nicht zugänglich. Beispielsweise bleiben Bachmanns Briefe bis zum Jahr 2025 ungeöffnet. Auch ihr Briefwechsel mit Konstanze von Meyenburg oder Marianne Oellers sind bis jetzt geheim. Meiner Meinung nach kann man, durch die Erforschung der Literatur und Biographie Frischs und Bachmanns, nicht genau erkennen, sondern nur behaupten, ob und inwiefern sich die reale Beziehung zwischen den beiden in ihren Werken widerspiegelt. Max Frisch selbst äußert dies 1974 in einem Interview, wobei er auf die Schwierigkeit der Wahrheitsfindung hinweist,:

„Es ist ganz offensichtlich, dass der ‘Malina’-Roman geschrieben worden ist nach der Zeit, die wir, hauptsächlich in Rom, zusammen gelebt haben, und auch der ‘Gantenbein’ ist nach dieser Zeit geschrieben. Sicher ist auch, dass diese Begegnung, dieses Scheitern der Begegnung, beide zentral beschäftigt hat – also ohne die beiden Bücher zu kennen, könnte man die legitime Vermutung haben, dass hier zwei Äußerungen zu einer Geschichte, die ja nie eine Geschichte ist, es ist die Geschichte zweier Menschen, dastehen“ (Arnold, Gespräche mit Frisch, 1975: 43; zit. nach Chien, 1997: 206).

Während seine Beziehung zu Bachmann zusehends krisenanfälliger wird und die unvermeidliche Beendigung bereits vorhersehbar ist, lernt Max Frisch im Sommer 1962 in Rom eine Frau kennen, die ihm die Trennung von Bachmann einfacher macht. Marianne Oellers ist in der Zeit der ersten Begegnung mit Frisch gerade 23 Jahre alt, 28 Jahre jünger als er. Währenddessen studiert sie Germanistik und Romantik in München und begeistert sich für alles, was mit Theater zu tun hat. Allerdings wird ihre anfängliche Doktorarbeit *Über den Einfluss der ‚Commedia dell’Arte‘ auf das ‚Théâtre de Vaudeville‘* nicht fertig gestellt. Trotz des großen Altersunterschieds dauert die Ehe mit dem Autor viele Jahre. Bezüglich dieser Tatsache und seiner Beziehung zu ihr wird in *Montauk* entsprechend beschrieben:

„hier auf einem Gemäuer sitzt Marianne, Jahrgang 1939, stud. Phil., erschreckt von meiner Bitte; ich traue mir den Mut zu, Einsicht zu haben, wenn ich zu alt geworden bin für sie. Zwei Jahre? Drei Jahre? Sie zögert weislich. Sie kommt nach Rom und zögert einen Sommer lang. Später ein ländliches Haus, gemeinsam eine kleine Wohnung in Zürich, dann eine andere, eine große, Reisen zusammen, es werden neun Jahre, länger als sie je gedacht haben“ (Montauk, 1981: 104).

Max Frisch erscheint Marianne als einen ausgefallenen, heiteren Mann, mit dem sie sich glänzend versteht und den sie mit ihrem offensichtlich ungesitteten Wesen fasziniert. 1964 ziehen die beiden in eine Atelierwohnung in der Via Margutta. Im gleichen Jahr kauft Frisch ein altes Bauernhaus im Tessin. Allerdings befürchten sie, dass sie sich in Rom leichtsinnigerweise keine Sorgen um die Zukunft machen, und dass das Zusammenleben dort endlich irgendwie ortlos bleiben könnte. Demzufolge lautet ihr Vorhaben: den Sommer im Tessin, den Winter hingegen in der Stadt zu bleiben. Nach dem Einzug im Herbst 1965 wird das Haus ein immer wählender Wohnort. 1966 hat man eine weitere Wohnung in Zürich im stadtbekanntem Hochhaus Lochergut. Davon erhofft sich Max Frisch, nicht in seinen bekannten, schöneren Zürich, sondern in einer anderen Sozialstruktur zu wohnen, was ihm freilich misslingt. Seine erwünschten neuen Beziehungen zu Gleichgesinnten treffen nicht ein. Folglich verständigen sich Max und Marianne im Jahr 1968 darüber, neben Berzona eine Wohnung in Küsnacht am Zürichsee instand zu setzen.

Äquivalent wird in *Montauk* von den glücklichen, freudigen Wohnungs-einrichtungen berichtet. Diese erfolgen immer wieder, weil das Ehepaar abwechselnd in Küsnacht/ Zürich, Berlin, New York sowie im Tessin wohnt (vgl. ebd., 82f.). Zudem skizziert der Autor auch einen Hausumbau in Berzona (vgl. ebd., 189f.). Für den Besitz dieser vielen Wohnungen waren die Landschaft und das Verlangen nach einem Zuhause entscheidend. So heißt es vergleichbar in *Montauk*:

„Ich habe nie davon geträumt, ein Haus zu haben; jetzt möchte ich es. Wir werden trotzdem noch reisen; es soll kein Gefängnis werden, nur ein Zuhause, wenn Du dazu bereit bist: Unser Zuhause“ (Montauk, 1981: 190f.).

Neben ihrem „Zuhause“ gehen Max Frisch und Marianne Oellers häufig auf Reisen. Direkt nach seiner Trennung von Ingeborg Bachmann haben die beiden ihre erste Auslandsreise gemacht. Marianne begleitet ihn im Februar 1963 anlässlich der New Yorker Premieren von *Andorra* und *Biedermann und die Brandstifter*. Später machen sie sich auf den Weg nach Mexico. Im Jahr 1965 reist das Liebespaar in Verbindung mit der Verleihung des *Man's Freedom Prize* nach Jerusalem, wo Frisch die erste offizielle Rede in deutscher Sprache seit Ende des zweiten Weltkriegs hält. Ein Jahr später reisen er und Marianne, in Begleitung von Tankred Dorst und Alex Sadkowsky, privat durch die Sowjetunion, wobei ihre Reiseziele Moskau, Leningrad, das schwarze Meer sowie Odessa sind. Übereinstimmend nennt der Erzähler von *Montauk* die Orte, die er und Marianne gemeinsam bereist haben und die ihn an seine Liebesgefährtin erinnern:

„Orte, die ohne Dich anders sind: PRAG, WARSCHAU, AVIGNON, PARIS, LENINGRAD, ODESSA, VENEDIG, LONDON, JERUSALEM, MANHATTAN, etc. und der kleine Steintisch im Tessin“ (ebd., 197).

Nach ihrer Rückkehr nach Zürich erfährt Frisch, dass seine einundneunzigjährige Mutter im Sterben liegt. Zeitlebens sorgten die Söhne für ihre Mutter. Als sie achtundachtzig war, zeigt Frisch ihr seine vorherige Wahlheimat Rom. So heißt es in *Montauk*: „die Mutter, 88, in Rom – sie will noch alles sehen, nämlich sie ist zum ersten Mal in Rom, sie ist unermüdlich. Sie schreibt sich alles auf, was sie von Tag zu Tag gesehen hat; das Heft endet mit dem Satz: ROM, ES WAR EINE GOTTVOLLE ZEIT!“ (ebd., 111).

Nach sechs Jahren des Zusammenlebens entscheiden sich Frisch und Oeller schließlich für die Eheschließung. So heiraten die beiden am 28. Dezember 1968 in Berzona. Trauzeugen sind ihre Freunde Walter Höllerer und Gisela Andersch. Weil Frisch es unterlassen hatte, die Mitteilung im Gemeindeblatt zu verwehren, wird die Öffentlichkeit von der Trauung informiert, was das Ehepaar gar nicht intendierte.

Ihre Auslandsreisen setzen Frisch und Marianne noch fort. Im folgenden Jahr reisen sie nach Japan. Später kommen längere Aufenthalte in den Jahren 1970, 1971 und 1972 in den USA hinzu, wobei sie im Jahr 1972 mehrere Monate in New York bleiben. Währenddessen arbeitet Marianne an einer Übersetzung von Donald Barthelmes *City*

Life. Frisch hingegen beschäftigt sich angestrengt mit einer Ausgabe neuer deutschsprachiger Literatur, die in der Zeitschrift *Partisan-Review* veröffentlicht werden soll.

Genau in diesem Jahr kommt das Ehepaar auch zu der Entscheidung für einen Zweitwohnsitz in Berlin. Schließlich wird jene Wohnung in der Friedenauer Sarrazinstraße in der Nähe des Flughafens Tempelhof von 1973 bis 1979 ihr Hauptwohnsitz. Dort wird das Freundetreffen erleichtert, weil man nahe aneinander bleibt. Peter Bichsel, ein junger schweizerischer Schriftsteller, mit dem Frisch befreundet ist und den er immer unterstützt, erweist sich als ein häufiger Besucher in ihren Wohnungen. Mit Nachdruck notiert Bichsel Mariannes Gastfreundlichkeit:

„Das Bild, das wir uns heute machen von Max Frisch, wäre ein ganz anderes ohne Marianne. Es gibt kaum einen Autor der damals jüngeren Generation, der ihn nicht durch Marianne kennengelernt hat. Sie öffnete sein Haus – in Berlin, in Zürich, in New York, in Berzona ... Sie verhinderte das Refugium Berzona, das Asyl Rom oder Berlin, den Fluchtpunkt New York“ (D. Bachmann (Hrsg.), 1991: 66; zit. nach Waleczek, 2001: 115).

Trotz ihrer zahlreichen gemeinsamen Reisen und Neigungen wachsen am Anfang der siebziger Jahre Spannungen in ihrer Ehe. Marianne will nicht, dass Frisch seine Erlebnisse mit ihr literarisch verarbeitet. Entsprechend bringt der Erzähler von *Montauk* Mariannes Missmutigkeit zum Ausdruck: „*ICH HABE NICHT MIT DIR GELEBT ALS LITERARISCHES MATERIAL, ICH VERBIETE ES, DASS DU ÜBER MICH SCHREIBST*“ (Montauk, 1981: 105). Bezüglich Frischs Neigung zur Erzählung von seiner Ehefrau bemerkt Peter Bichsel:

„Peter Bichsel über Max Frisch

Ich hätte immer wieder vieles von ihm gern gewusst. Aber wenn er davon zu erzählen begann, verabschiedete ich mich unter einem Vorwand, weil ich wusste, er hätte es mir – und nicht etwa sich selbst – übel genommen, dass er mir davon erzählte. Vertraulichkeit war seine Sache nicht. Das machte es oft für Fremde wie mich leicht und für Nahestehende – für Marianne – sehr schwer“ (D. Bachmann (Hrsg.), 1991: 35; zit. nach Waleczek, 2001: 114).

Fernerhin kommt es vor der Veröffentlichung der Erzählung *Montauk* zur offenen Auseinandersetzung. Gegenüber der geplanten Publikation hat Marianne eine sehr verschlossene Haltung. Der Erzähler von *Montauk* gesteht ein, dass er von seiner Frau über ein Jahr lang betrogen worden ist: „*Es ist sein Fehler; ein Mann, der es nicht merkt, dass die Frau aus einem anderen Bett kommt, ist kein zärtlicher Mann*“ (Montauk, 1981: 123). Jedoch spielt es für Marianne keine entscheidende Rolle, dass Frisch ihre Liebesaffäre mit Donald Barthelme, dem amerikanischen Avantgarde-Schriftsteller, von dem sie mehrere Bücher übersetzte, in seinem literarischen Werk verarbeitet. Vielmehr ist eine grundlegende Unstimmigkeit betreffend des Verhältnisses von ‚*persönlich*‘ und ‚*öffentlich*‘ ausschlaggebend.

Tatsächlich musste jeder, der Frischs literarisches Schaffen vom Gesichtspunkt privater Rechtschaffenheit betrachtete, von seiner Vorstellung sowie deren Umsetzung in *Montauk* beleidigt werden. Freilich versteht es sich von selbst, dass der Autor bezüglich seiner literarischen Verarbeitung, künstlerische Ambitionen hatte. So versucht Uwe Johnson, ein Freund des Ehepaars, Max Frisch zu schützen und Marianne von der Bedeutung der Publikation zu überzeugen. Jedoch ist es ihm völlig misslungen. In dem in den Jahren 1973-1980 umgehenden, sogenannten *Berlin Journal*, hat Frisch einen Versuch unternommen, wie er Uwe Johnson 1980 schriftlich informierte, die Geschichte dieser Liebesbeziehung zu verdeutlichen. Immerhin liegt das Manuskript versiegelt im Zürcher Max-Frisch-Archiv und bleibt frühestens bis zum Jahr 2011 für die breite Öffentlichkeit gesperrt. In *Montauk* lässt sich das Verhältnis des Ehepaares allerdings nachspüren:

„Ich habe sie auf Händen getragen: die bequemste Art, umzugehen mit einer Frau, und die schlimmste Art [...] Offenbar habe ich mich von Anfang an verhalten, als sei ich Gottvater oder mindestens Adam, das Weib aus seiner Rippe gemacht: KOMM FOLGE MIR, ICH LEITE DICH! Die Frau ist nicht undankbar, sondern verzweifelt. Was ich für unsere schönsten Jahre gehalten habe, plötzlich erscheinen sie mir als verlorene Jahre. Mein Laster: MALE CHAUVINISM“ (Montauk, 1981: 94).

Immer wieder kommt es zu Uneinstimmigkeiten zwischen Max Frisch und Marianne. Infolgedessen lebt sich das Ehepaar auseinander. Die Zwietracht um die Publikation von

Montauk erschwert ferner die immer problematischere Beziehung. Schließlich entscheidet man sich im Sommer 1973 für die räumliche Trennung. Die Scheidung folgte allerdings sechs Jahre später.

Nach der Trennung reist Frisch im April 1974, anlässlich der Annahme der zwei ihm angetragenen Ehrenmitgliedschaften – die eine ist die der *Academy of Arts and Letters*, die andere ist die des *National Institute of Arts and Letters* – allein nach New York. Seine amerikanische Verlegerin Helen Wolff, die die deutschsprachige zeitgenössische Literatur unterstützt, hat aus diesem Anlass eine Lesetour für ihn organisiert. So lässt er sich von Alice Locke-Carey, einer jungen Amerikanerin, die überhaupt kein Buch von ihm gelesen hat, nach Toronto, Montreal, Boston, Cincinnati, Chicago und Washington begleiten. Sie ist über 30 Jahre jünger als er. Alice erweist sich später als das Modell für seine Frauenfigur Lynn in *Montauk*, mit der der Erzähler ein Wochenende im gleichnamigen Städtchen verbringt, das an der Spitze Long Islands liegt.

Zusammenfassend kann man eindeutig sehen, dass Frischs Liebesleben mit den in seinen Romanen geschilderten Liebesbeziehungen übereinstimmt. Bezüglich Frischs Literarisierung seiner eigenen Erlebnisse mit Frauen war ich zuerst der Meinung, dass es sich bei der Erzählung *Montauk* um die realen Bezugspersonen und den ihnen zugehörigen Charaktereigenschaften sowie Taten handelt. So habe ich mich von der Richtigkeit dieser Behauptung überzeugt. Nach gründlicher Untersuchung bin ich zu einem anderen Schluss gekommen. Ich bin zu der Überzeugung gelangt, dass Frischs Lebensgefährtinnen keineswegs Muster für seine Frauenfiguren sind. Unter diesem Aspekt antwortet Max Frisch selbst auf eine Frage während eines Interviews, ob seine erste Ehefrau Constanze von Meyenburg das Modell für die Hauptprotagonistin Julika in *Stiller* gestanden habe. Er widerspricht, dass diese Frauenfigur lediglich eine Erfindung sei. Trotzdem gibt er simultan zu, dass er die Atmosphäre sowie solche innerliche Erfahrungen der im Roman dargestellten Liebesbeziehung erlebt habe:

„[...] der Konflikt zwischen Stiller und dieser Frau ist ein selbst erlebter Konflikt, der hier auf andere Figuren übertragen worden ist“ (Arnold, Gespräche mit Frisch, 1975: 18; zit. nach Chien, 1997: 53).

In dieser Hinsicht hat Marcel Reich-Ranicki gewiss richtig erkannt, wenn er ausführt:

„Die Erinnerungen betreffen weniger die Charaktere als vor allem die Konstellationen, weniger Vorgänge oder Entwicklungen als Zustände. Mit anderen Worten: Frisch beschreibt nicht seine Geliebten und Ehefrauen, wohl aber verdeutlicht er die zwischen ihm und ihnen jeweils bestehenden Beziehungen“ (Reich-Ranicki, 1991: 85f.).

In diesem Sinne bemerkt Chieh Chien auch mit Recht, dass die Frauenfigur Lila in *Mein Name sei Gantenbein* sowohl innerhalb der Frisch- als auch innerhalb der Bachmann-Forschung im Allgemeinen als Projektionsobjekt der Erfahrungen gilt, die Max Frisch während seiner vierjährigen Liebesbeziehung mit Ingeborg Bachmann gemacht hat (vgl. Chien, 1997: 206). Auch in *Montauk* sind es nicht die Bezugspersonen, sondern die Stimmungen und die Konstellation, die überwiegend betont werden. Dass Frisch seinen Frauenfiguren die gleichen Namen wie seine realen Lebensgefährtinnen gibt, erweist sich als nicht ausschlaggebend für die Literarisierung seines eigenen Lebens. Chien interpretiert diese Tatsache richtig, wenn sie ausführt:

„Frisch akzentuiert in *Montauk* hauptsächlich Spannungen, Konflikte, Krisen, Hemmungen, Selbstrechtfertigung, Verzweiflung, unbewusste Schuldgefühle sowie Abhängigkeiten in der Mann-Frau-Beziehung. Beleuchtet wird hier die gefühlsbetonte innere Wirklichkeit anstatt der realen Bezugspersonen sowie der faktischen Vorkommnisse. Infolgedessen lässt sich feststellen, dass seine Erfahrung an seinem eigenen Geschlecht und an der Frau im Grunde auf dem Erlebnismuster basiert, das sich im facettenreichen Zusammenspiel der Fabulierung offenbart“ (Chien, 1997: 55).

Es lässt sich also schließen, dass für die Untersuchung Frischs Literarisierung seines Lebens weder die realen Personen noch die dazugehörigen Handlungen, sondern die Stimmungslagen wie die Situationen entscheidend sind. Dieses Faktum erläutert Max Frisch selbst in seinem Interview mit Arnold:

„Sie haben recht, wenn Sie denken, dass in den Romanen viel Autobiographisches ist. Merkwürdig ist natürlich immer, dass der Leser das Autobiographische dort vermutet, wo die bare Fiktion ist und umgekehrt – also das ist ein sehr täuschender Steckbrief. Autobiographisch ist eigentlich das Klima, aber nicht die Aktionen, nicht Personen“ (Arnold, Gespräche mit Frisch, 1975: 18; zit. nach Chien, 1997: 53).



ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Kapitel IV

Schlussfolgerung

Bei der Untersuchung der Frauenbeschreibungen in Max Frischs Romanen *Stiller*, *Mein Name sei Gantenbein* und *Montauk* werden die Frauenfiguren ausschließlich aus der männlichen Perspektive geschildert. Fakten und Informationen über sie sind von Männern gegeben. Darum weiß man wenig von ihrem wahren Wesen. Ob die dargestellten Frauenbilder mit der Realität sowie mit der Selbsteinschätzung dieser Frauenfiguren übereinstimmen, bleibt zweifelhaft.

Die Analyse der Weiblichkeitskonzeptionen in Frischs Romanen hat aufgezeigt, dass sich Frischs Frauenfiguren, trotz der Mannigfaltigkeit ihrer Charaktereigenschaften, in zwei Grundtypen einordnen lassen, nämlich die ‚selbstständigen‘ und die ‚unselbstständigen‘ Frauenfiguren.

Die von mir als ‚selbstständig‘ bezeichneten Frauenfiguren streben gemeinsam nach Unabhängigkeit und es gelingt ihnen immer, diese zu erreichen. Sie erkennen ihre eigenen Fähigkeiten, mithilfe derer sie ihr Leben eigenständig führen können. Außerdem sind sie sich ihrer eigenen Wünsche bewusst und setzen sich tatkräftig dafür ein. Die ‚selbstständigen‘ Frauengestalten sind durch fünf wichtige Merkmale zu erkennen, nämlich Rätselhaftigkeit, Untreue, Intelligenz, Entschlossenheit und Selbstsicherheit. Zu diesem Typ zähle ich die Figuren Sibylle aus *Stiller*, Lila aus *Mein Name sei Gantenbein*, Lynn und Ingeborg aus *Montauk*. Diese Frauengestalten erscheinen ihrem jeweiligen Partner als geheimnisvoll und unbegreiflich. Kein einziges Mal gelingt es ihm, sie zu durchschauen und zu verstehen. Daneben sind sie ihm treulos. Demnach leidet er stets unter Eifersucht. Zudem sind diese Frauenfiguren dank ihrer Klugheit jeweils imstande, unangenehme Situationen zu überwinden. Ohne sich von den anderen beeinflussen zu lassen, ohne Angst und Zögern, kommen sie immer zu ihren eigenen Entscheidungen. Gegenüber ihrem jeweiligen Partner verhalten sie sich selbstbewusst. Ohne Scheu vor ihm vermögen sie ihre eigenen Forderungen auszudrücken und die seinen zu verweigern.

Infolgedessen gelingt es ihnen, ihre eigene Rolle als ‚selbstständige‘ Frauen zu bestimmen.

Hingegen ist den von mir als ‚unselbstständig‘ betrachteten Frauenfiguren die Abhängigkeit gemeinsam. Trotz ihren beruflichen Erfolgen und ihrer finanziellen Unabhängigkeit vermögen sie keineswegs auf eigene Initiative zu leben. Stets lassen sie sich von außen beeinflussen und von ihrem jeweiligen Partner beherrschen. Die ‚unselbstständigen‘ Frauenfiguren sind durch vier bemerkenswerte Charaktereigenschaften gekennzeichnet, nämlich Schutz- und Hilfsbedürftigkeit, Passivität, Jugendlichkeit und Naivität, sowie Probleme mit der Sexualität. Als ‚unselbstständige‘ Frauengestalten tauchen Julika in *Stiller*, Lila in *Mein Name sei Gantenbein*, sowie Lynn und Marianne in *Montauk* auf, wobei die Figuren Lila und Lynn sowohl ‚selbstständige‘, als auch ‚unselbstständige‘ Züge besitzen. Diese weiblichen Gestalten benötigen immer Unterstützung und Schonung von den männlichen Protagonisten. Außerdem vermögen sie nicht, die schwierigen Situationen im Leben allein und aktiv zu konfrontieren. Sie akzeptieren Kummer sowie Bedrängnisse, ohne zu versuchen, diese Probleme zu meistern. Fernerhin wirken sie auf ihren jeweiligen Partner mädchenhaft. Entweder sehen sie jung aus, oder sie verhalten sich ihm gegenüber naiv und kindlich. Obendrein haben sie immer Schwierigkeiten mit der Sexualität. Sie erscheinen den männlichen Protagonisten als sexuell unerfahren oder sexuell desinteressiert.

Weder mit den ‚selbstständigen‘ noch mit den ‚unselbstständigen‘ Frauengestalten haben Frischs männliche Protagonisten eine gute, harmonische Beziehung. Immerhin werden sie von den beiden Frauentypen bewundert. Mit anderen Worten lieben sie zu verschiedenen Zeiten, aufgrund bestimmter Umstände, sowohl die ‚selbstständigen‘ als auch die ‚unselbstständigen‘ Frauenfiguren. In dieser Hinsicht erweisen sich die beiden Weiblichkeitsbilder als besonders wichtig für die Männerfiguren, die ihre Partnerinnen mit unterschiedlichen Charaktereigenschaften suchen.

Interessanterweise erscheinen die von den männlichen Protagonisten dargestellten Frauenbilder als Projektionen der männlichen Protagonisten selbst. Indem die männlichen Protagonisten das weibliche Wesen beschreiben, enthüllen sie simultan, absichtlich oder unabsichtlich, ihr eigenes Wesen.

Nach meiner Analyse sind Frischs männliche Protagonisten bezüglich ihrer intimsten Psyche der Minderwertigkeitskomplex, der Zweifel an Männlichkeit, die Angst vor Weiblichkeit und Sexualität, sowie der Wunsch nach Überlegenheit gemeinsam. Sie sind hinsichtlich des sozialen Milieus den Frauenfiguren unterlegen, die jeweils auch mit beruflichem Erfolg oder mit einzigartigen, bestimmten Fähigkeiten auftreten. Manche männliche Protagonisten lassen sich sogar von ihrer jeweiligen Partnerin finanziell unterstützen. Infolgedessen fühlen sie sich immer wieder minderwertig, geringschätzig, und von der äußerlichen Überlegenheit der Frauenfiguren bedroht. Daneben verlieren sie stets aufgrund ihrer Scheu vor dem anderen Geschlecht sowie vor dessen Sinnlichkeit die Selbstsicherheit als Mann. Sie glauben, dass es ihnen an Männlichkeit mangelt, und vermögen somit keinen glücklichen Sex mit ihren Partnerinnen zu haben. So haben sie immer Schwierigkeiten mit der Sexualität. Um sich vom Minderwertigkeitsgefühl, vom Selbstzweifel, sowie von der Frauen- und Sexualangst zu befreien, versuchen Frischs männliche Protagonisten, Macht über die Frauenfiguren auszuüben. Sie haben den gemeinsamen Wunsch, ihre Partnerinnen zu beherrschen. So treten sie in den Romanen sehr chauvinistisch auf.

Bei den ‚*selbstständigen*‘ Frauenfiguren werden solche inneren Probleme der männlichen Protagonisten betont und intensiviert, während diese bei den ‚*unselbstständigen*‘ Frauenfiguren reflektiert und vermindert werden. Dementsprechend erklärt es sich von selbst, dass die dargestellten Frauenbilder bzw. die Klassifizierung der beiden Frauentypen den Ansprüchen sowie den Wunschvorstellungen der männlichen Protagonisten zugrunde liegen.

Bei der Darstellung der ‚*selbstständigen*‘ Frauenfiguren in den Romanen steht der Versuch der männlichen Protagonisten im Vordergrund, die Macht und die Bedrohlichkeit dieser Frauenfiguren hervorzuheben, um sich selbst und ihre männliche Angst zu rechtfertigen. Anders gesagt handelt es sich hier um Abwehr- und Schutzmechanismen der männlichen Protagonisten. So gelingt es ihnen, die Erklärung für ihre männliche Angst und ihren Selbstzweifel anzugeben, die angeblich nicht in ihrem eigenen Wesen, sondern im Wesen der ‚*selbstständigen*‘ Frauenfiguren begründet liegen. Infolgedessen wird auch ihre männliche Selbstsicherheit vergrößert und ihre Verhaltensweise gerechtfertigt.

Hingegen erscheint das Bild der ‚*unselbstständigen*‘ Frauenfiguren als die komplette Ergänzung zu dem Bild der ‚*selbstständigen*‘ Frauenfiguren. Von der Beziehung mit der von mir als ‚*unselbstständig*‘ bezeichneten Frauenfiguren erhofft sich jeglicher männliche Protagonist, sich von seiner Angst sowie von seinen Selbstzweifeln zu befreien, die von den ‚*selbstständigen*‘ Frauenfiguren verursacht werden. Gegenüber den ‚*unselbstständigen*‘ Frauenfiguren fühlt er sich überlegen. Somit wird ihm ermöglicht, seine männliche Stärke bzw. Selbstsicherheit zu versichern und zu verstärken.

Durch das Bild der ‚*unselbstständigen*‘ Frauenfiguren wird allerdings die Tatsache, dass sie von Anfang an auch ihre eigene Persönlichkeit, ihren eigenen Willen sowie den Anspruch an Aktivität haben, abgelehnt. In dieser Hinsicht entwickeln sich auch im Laufe der Romane die Auseinandersetzungen der männlichen Protagonisten mit den angeblich ‚*unselbstständigen*‘ Frauenfiguren. Diese wollen und vermögen nicht, die ihnen vorgegebenen Rollenklischees zu akzeptieren und zu erfüllen. Aufgrund männlicher Vorurteile gegenüber den Frauenfiguren sind alle Versuche, glückliche harmonische Beziehungen mit ihnen zu führen, völlig misslungen.

Meine Analyse hat ergeben, dass alle Vorurteile gegenüber den Frauenfiguren nur als Phantasie bzw. Wunschprojektionen des männlichen Protagonisten erscheinen. Solcher Denkweise liegt die prinzipielle patriarchalische Weltanschauung zugrunde, dass der Mann gegenüber der Frau die führende Rolle übernimmt. Er setzt sie herab und degradiert sie zu dem vom Mann abhängigen Wesen. Mit dem Vorurteil über ihre Psyche und den Begründungen für ihre vermeintliche Schwäche gelingt es ihm, seine Überlegenheit als Mann zu bestätigen. Hinsichtlich der Darstellungen der ‚*unselbstständigen*‘ Frauenfiguren von Frischs männlichen Protagonisten ist es selbstverständlich, dass alle ihre Charaktereigenschaften, nämlich Schutz- und Hilfsbedürftigkeit, Passivität, Jugendlichkeit, Naivität sowie Probleme mit der Sexualität, gemeinsame Abhängigkeit bedeuten, die die männliche Macht der Protagonisten garantiert. So erklärt es sich von allein, dass diese Frauenfiguren auf sie besonders attraktiv wirken und dass im Laufe des Romans viele Bemühungen der Männerfiguren zu finden sind, die Frauenfiguren von ihnen abhängig zu machen.

Einerseits stehen sich das Bild der ‚selbstständigen‘ Frauenfiguren und das Bild der ‚unselbstständigen‘ Frauenfiguren gegenüber, andererseits vervollständigen sich die beiden Bilder gegenseitig. So benötigen die männlichen Protagonisten die beiden Frauenbilder. Sie suchen im jeweils anderen Gegenteil das, was sie im ersten nicht finden und nicht erreichen können. Bemerkenswert ist, dass die Frauenfiguren Lila in *Mein Name sei Gantenbein* und Lynn in *Montauk* als nicht völlig ‚selbstständig‘ oder ‚unselbstständig‘ erscheinen. Sie vereinen beide Charakterzüge in sich. Demgemäß verkörpern sie komplette Bilder der Frauenfiguren und lassen sich scheinbar als Ideal-Frauenfiguren sehen, mit denen eine glückliche, harmonische Beziehung ermöglicht wird.

Nach meiner Untersuchung der weiblichen Charaktereigenschaften wird fernerhin festgestellt, dass Frischs männliche Protagonisten zumeist die negativen Seiten der Frauenfiguren darstellen. Ihnen dient die negative Schilderung der beiden Frauentypen besonders zur Distanzgewinnung. Dadurch soll es ihnen gelingen, ihren Partnerinnen für das Scheitern der Beziehung für schuldig zu erklären und sich selbst als Opfer darzustellen.

Immerhin sind auch positive Frauenbilder zu finden. Möglicherweise erhofft sich jeglicher männliche Protagonist von solcher positiven Darstellung, sich von der Schuld für die Unterstellung der Frauenfiguren sowie für deren Pessimismus zu befreien. Daneben wird es ihm möglich, durch die herrlichen Frauenentwürfe seine idealen Frauenbilder, seine eigenen Wunschprojektionen sowie Erwartungen von Frauenfiguren auszudrücken.

Nicht nur die ‚selbstständigen‘ und ‚unselbstständigen‘ Frauenfiguren im allgemeinen, sondern auch die einzelnen Frauenfiguren im besonderen, werden in dieser Arbeit untersucht. Ich habe gezeigt, dass jede weibliche Figur zweckgebunden ist. Sie dient jeglichem männlichen Protagonist als Mittel zur Selbstanalyse und spielt somit eine besonders wichtige Rolle bei seiner Identitätssuche sowie Selbstfindung, welche die Thematik jedes Romans ist.

Unter diesem Aspekt habe ich analysiert, dass ohne die Frauenfiguren die Helden keineswegs zur Selbstreflexion und Selbsterkenntnis kommen können. Dadurch, dass sich

jeglicher männliche Protagonist bzw. Erzähler mit der Persönlichkeit jeder Frauenfigur auseinandersetzt, wird ihm die Suche nach sich selbst ermöglicht. Genauer gesagt erscheint seine intensive Beschäftigung mit ihr als eine erfolgreiche Taktik, mithilfe derer er zu seiner Identitätssuche und –findung gelangen könnte. So erklärt es sich von allein, dass er kein einziges Mal vermag, sie getrennt von sich selbst zu sehen. Jede seiner Konzentration auf sie kommt jeweils auf seine Person zurück. Jede Geschichte, die scheinbar überwiegend mit dem weiblichen Gegenüber assoziiert wird, kreist immer wieder um den männlichen Protagonisten selbst.

Gewissermaßen sind die Identitätssuche des Mannes, sei er Protagonist oder Erzähler, und die Existenz der Frauenfigur Vorbedingungen füreinander. Weil er sie zwecks seiner Selbstsuche benötigt, muss er sie unter allen Umständen in den Romanen auftauchen lassen. Solange sie diesen Zweck zu erfüllen vermag oder diese Suche nicht zum Ende kommt, lässt er sie auf keinen Fall sterben oder verschwinden. Falls sie hingegen jenen Zweck verfehlt, diesen schließlich erfüllt, oder für ihn nicht mehr nötig ist, wird sie aus dem Roman ausgeschlossen. So findet die Frauenfigur Julika in *Stiller* den Tod, als Stillers Selbstsuche gescheitert ist. Auch die Figur Lila wird am Ende des Romans *Mein Name sei Gantenbein* für nicht vorhanden erklärt. Die Gestalt Lynn in *Montauk* trennt sich vom Protagonisten Frisch und verschwindet, nachdem ihm seine Selbstreflexion gelungen ist.

Weiterhin hat es sich gezeigt, dass jede weibliche Gestalt in den untersuchten Romanen keineswegs als lebhafter, dynamischer und kompletter Charakter erscheint. Sie existiert lediglich in der Phantasie der männlichen Protagonisten. In den Romanen tritt sie in der Form auf, die sich der männliche Protagonist für sie vorstellt. Dementsprechend lässt sie sich keineswegs als eine eigenständige Figur, sondern nur als Fiktion und als reine Imagination betrachten. Zudem hat sie eine tragende, wichtige Funktion als Projektionsfigur des männlichen Protagonisten. So erscheint die Figur Julika als Stillers Alter Ego, als seine Doppelgängerin. Nicht nur durch Julika, sondern auch durch die Gestalt Sibylle wird Stillers eigenes Wesen reflektiert. Auch die Figur Lila erweist sich als Spiegel für die Protagonisten Gantenbein, Enderlin und Svoboda. Es ist festzustellen, dass sich die Person jeglicher männlicher Protagonisten in die jeweilige Frauenfigur projizieren lässt.

Fernerhin wird gründlich untersucht, dass jede weibliche Gestalt auch andere unterschiedliche Funktionen und Rollen hat, die den Rahmen der Identitätssuche sowie der Projektion der männlichen Protagonisten sprengen. Beispielsweise dienen die Figuren Lila und Camilla aus *Mein Name sei Gantenbein* dem erzähltechnischen Zweck. Mithilfe Lila schafft der Erzähler seine vorgestellten Geschichten zu verbinden und somit sein Erlebnismuster zu entdecken. Daneben veranlasst Camilla Gantenbein dazu, zahlreiche Geschichten zu erzählen. Durch die Figur Lynn wird der Protagonist Frisch zur Reflexion seiner Vergangenheit bewegt. Die vielfältigen Funktionen der Frauenfiguren habe ich im Kapitel 4 eingehend herausgearbeitet.

Im Übrigen ist nachvollziehbar, dass die geschilderten Frauenbilder in Frischs Romanen in seinem eigenen Liebesleben begründet liegen. So habe ich den Versuch unternommen, mithilfe der biographischen Literaturinterpretation die Anspielungen in den Romanen auf die private Liebesbeziehung des Autors sowie auf die Frauen in seinem Leben darzulegen. Im Kapitel 5 hat es sich eindeutig gezeigt, dass Frischs persönliche Liebesbeziehungen mit den beschriebenen Liebesbeziehungen in seinen Romanen übereinstimmen. Indessen hat meine Analyse ergeben, dass Frischs Geliebte sowie Ehefrauen auf keinen Fall Vorbild für die weiblichen Gestalten in seinen Romanen sind. Hier handelt es sich weder um die Bezugspersonen noch um die ihnen dazugehörenden Charaktereigenschaften sowie Handlungen, sondern um die Atmosphäre und Konstellationen. Frisch literarisiert nicht seine Lebensgefährtinnen, sondern er stellt die zwischen ihm und ihnen vorhandenen Beziehungssituationen und Stimmungen dar. Dementsprechend erscheinen seine Frauenfiguren lediglich als eine reine Erfindung. Das Ziel seiner Literarisierung erläutert Max Frisch im Folgenden:

„[...] ich komme nämlich nicht von der Literatur, sondern von der Eigenerfahrung her und würde, wenn man das Wort nicht mißbrauchen will, mich zu der Gattung der Notwehrschriftsteller rechnen. Das heißt, ich schreibe, um zu bestehen; ich schreibe, um mir klar zu werden; ich schreibe, um mich auszudrücken – das tönt alles sehr egozentrisch und ist es wahrscheinlich auch, und auch ich habe es lange nicht zugeben wollen und habe mir dann sozusagen eine didaktische Seite zugelegt, die nicht gelogen ist, die aber, wie ich jetzt meine, sekundär ist [...]“ (Heinz Ludwig Arnold im Gespräch mit Max Frisch, 1990: 252).

Weiterhin habe ich die vielschichtigen Zusammenhänge zwischen Frischs Weiblichkeitsentwürfen und Bildnisproblematiken herausgearbeitet. Frischs männliche Protagonisten schaffen Bildnisse von den Frauenfiguren und charakterisieren sie nach Belieben, ohne Interesse daran zu haben, ob ihre Weiblichkeitsentwürfe der Realität entsprechen. Bemerkenswerterweise stimmen Frischs eigene Vorstellungen von Weiblichkeit und Bildnissen mit denen in seinen Romanen überein. Beispielsweise werden die Frauen zu Stereotypen degradiert. Sie werden nicht als gleichwertiges Gegenüber, sondern lediglich als Wesen oder Projektionsgegenstand angesehen, während die Männer die Rolle des Schöpfers übernehmen, der die Frauen zu seinen Geschöpfen transformiert. Außerdem betonen die Männer die weibliche Passivität, Anpassungsfähigkeit sowie Schauspielernatur, welche aus ihrer Perspektive als Kennzeichen der Frauen zu interpretieren sind. (Siehe auch Kap. 5.2) Max Frisch ist sich der von ihm geschaffenen Frauenbilder bewusst. Auch seine männlichen Protagonisten bekennen ihre Schuld an der Stereotypisierung der Frauen, können sich jedoch keineswegs von dieser Schuld befreien. Demgemäß erweisen sie sich als Opfer ihrer selbstgeschaffenen Bildnisse. Sicherlich erscheinen die Frauenfiguren ebenfalls als Opfer der männlichen Bildnisse. Sie fühlen sich von den Weiblichkeitsentwürfen sowie von den Klischees der männlichen Protagonisten bedroht und beeinträchtigt, von denen sie sich zu befreien versuchen.

Nach Max Frisch kann man den Bildniszwang nur durch die Liebe überwinden, was weder er noch seine männlichen Protagonisten zu tun vermögen. Sie lassen sich von ihrer Bildnisschablone beherrschen, nach denen sie ihre Partnerinnen verurteilen und beschreiben. Hier ist es selbstverständlich, dass es bei Frischs Figuren nicht um die Liebe geht, sondern um die Lieblosigkeit. Die Vorstellung der männlichen Protagonisten, dass sie das andere Geschlecht richtig kennen, verhindert vollständig die Entfaltungen sowie Veränderungen der Frauenfiguren. Anders formuliert verweigert die Voreingenommenheit das Verständnis füreinander und beschränkt die Freiheit des Anderen. In dieser Hinsicht erweisen sich die festen Bilder, die man sich voneinander macht, als gefährlich. Somit sind die in den Romanen dargestellten Liebesbeziehungen aufgrund der Bildnisse von vornherein zum Scheitern verurteilt. Über den Zusammenhang zwischen Liebe und Bildnis schreibt Max Frisch in seinem Tagebuch folgendes:

„Die Liebe befreit es aus jeglichem Bildnis. Das ist das Erregende, das Abenteuerliche, das eigentlich Spannende, dass wir mit den Menschen, die wir lieben, nicht fertigwerden: weil wir sie lieben; solange wir sie lieben. Man höre bloß die Dichter, wenn sie lieben; sie tappen nach Vergleichen, als wären sie betrunken, sie greifen nach allen Dingen im All, nach Blumen und Tieren, nach Wolken, nach Sternen und Meeren. Warum? So wie das All, wie Gottes unerschöpfliche Geräumigkeit, schrankenlos, alles Möglichen voll, aller Geheimnisse voll, unfassbar ist der Mensch, den man liebt –“ (Max Frisch, Tagebuch 1946-1949, 1973: 31).

„*Du sollst dir kein Bildnis machen*“ gibt Max Frisch mehrmals in seinen Stücken und Romanen zu bedenken. Trotzdem gesteht der Autor, dass die Männer ihre Geliebten bilden, ihre männlichen Wunschvorstellungen in sie projizieren und eine Fiktion in ihnen schaffen wollen. So gestalten Frischs männliche Protagonisten ihre Partnerinnen, deren Charaktereigenschaften und Handlungen. Dementsprechend dienen die Frauenfiguren den männlichen Protagonisten als ein ständiges Mittel, um ihre männlichen innerlichen Bedürfnissen zu erfüllen. Die wirkliche Begegnung sowie die echte Beziehung zwischen Mann und Frau wird verfehlt, weil die Männer in dem Mann-Frau-Verhältnis nur sich selbst erleben. Die Weiblichkeit ist für Frischs Helden keine Erfüllung, sondern die Bestätigung ihrer Mangelhaftigkeit.

Schließlich erweisen sich alle in den Romanen dargestellten Frauenbilder nur als die von Männern angefertigten Bildnisse. Alle Frauenfiguren sind lediglich die Personifizierung der von den männlichen Protagonisten entfalteten Weiblichkeitsvorstellungen und existieren somit allein in der männlichen Phantasie. Bei der Beschreibung der zwischenmenschlichen Beziehungen in seinen Romanen gelingt es Max Frisch zu zeigen, wieviel Leid die Menschen einander zufügen, wenn sie sich feste Bilder voneinander machen. Solange Frischs Helden den Bildniszwang nicht zu überwinden vermögen, können sie keineswegs ein glückliches Zusammenleben mit ihren Partnerinnen erreichen. Sie glauben immer, sich selbst und die anderen gut zu kennen. Was sie kennen, ist jedoch nur das, was sie glauben. So bleibt das wirkliche Wesen der Weiblichkeit mysteriös. Wer weiß, wie die in den Romanen auftauchenden Frauenfiguren eigentlich sind? Die Antwort auf diese Frage gibt möglicherweise Max Frisch selbst.

„In gewissem Grad sind wir wirklich das Wesen, das die andern in uns hineinsehen, Freunde wie Feinde. Und umgekehrt! Auch wir sind die Verfasser der andern; wir sind auf eine heimliche und unentrinnbare Weise verantwortlich für das Gesicht, das sie uns zeigen, verantwortlich nicht für ihre Anlage, aber für die Ausschöpfung dieser Anlage. Wir sind es, die dem Freunde, dessen Erstarrtsein uns bemüht, im Wege stehen, und zwar dadurch, dass unsere Meinung, er sei erstarrt, ein weiteres Glied in jener Kette ist, die ihn fesselt und langsam erwürgt. Wir wünschen ihm, dass er sich wandle, o ja, wir wünschen es ganzen Völkern! Aber darum sind wir noch lange nicht bereit, unsere Vorstellung von ihnen aufzugeben. Wir selber sind die letzten, die sie verwandeln. Wir halten uns für den Spiegel und ahnen nur selten, wie sehr der andere seinerseits eben der Spiegel unsres erstarrten Menschenbildes ist, unser Erzeugnis, unser Opfer -“ (Max Frisch, Tagebuch 1946-1949, 1973: 34).



ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Literaturverzeichnis

A. Primärtexte

Frisch, Max. *Mein Name sei Gantenbein*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964.

Frisch, Max. *Montauk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.

Frisch, Max. *Stiller*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1959.

Frisch, Max. *Tagebuch 1946-1949*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.

Frisch, Max. *Tagebuch 1966-1971*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972.

B. Sekundärliteratur

Albrecht, Monika. *Die andere Seite: Untersuchungen zur Bedeutung von Werk und Person Max Frischs in Ingeborg Bachmanns "Todesarten"*. Münster (Westfalen), Univ., Dissertation., 1988. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1989.

Arnold, Heinz Lidwig. „Was bin ich?“. *Über Max Frisch*. Göttingen: Wallstein, 2002.

Badiou, Bertrand; Höller, Hans; u.a. (Hrsg.). *Herzzeit: Ingeborg Bachmann - Paul Celan; der Briefwechsel: Mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrange*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.

Bänziger, Hans. *Frisch und Dürrenmatt*. 7., neu bearb. Aufl. Bern (u.a.): Francke, 1976.

Bänziger, Hans. *Leben im Zitat. Zu Montauk: ein Formulierungsproblem und dessen Vorgeschichte*. In Knapp, Gerhard P. (Hrsg.), *Max Frisch: Aspekte des Prosawerks*. S. 267-285. Bern (u.a.): Lang, 1978.

Beckermann, Thomas. *Über Max Frisch*. 4. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.

Block, Iris. *"Daß der Mensch allein nicht das Ganze ist!": Versuche menschlicher Zweisamkeit im Werk Max Frischs*. Kiel, Univ., Dissertation, 1998. Frankfurt am Main (u.a.): Lang, 1998.

Bohler, Liette. *Der Mythos der Weiblichkeit im Werke Max Frischs*. Los Angeles, Univ., Dissertation, 1995. New York (u.a.): Lang, 1998.

- Brauneck, Manfred (Hrsg.). *Autorenlexikon: deutschsprachiger Literatur des 20. Jahrhunderts*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1984.
- Cunliffe, W. Gordon. Die Kunst, ohne Geschichte abzuschwimmen. Existenzialistisches Strukturprinzip in *Stiller, Homo faber und Mein Name sei Gantenbein*. In Knapp, Gerhard P. (Hrsg.), *Max Frisch: Aspekte des Prosawerks*. S. 103-123. Bern (u.a.): Lang, 1978.
- Chien, Chieh. *Das Frauenbild in den Romanen Stiller und Homo faber von Max Frisch im Lichte der analytischen Psychologie C. G. Jungs*. München, Univ., Philos. Fak. für Sprach- und Literaturwiss. II, Dissertation, 1997. Frankfurt am Main (u.a.): Lang, 1997.
- Eickhoff, Birgit (Hrsg.). *Duden, Das Bedeutungswörterbuch*. Bd.10. 3., neu bearb. und erw. Aufl. Mannheim (u.a.): Dudenverl., 2002.
- Fahlke, Eberhard (Hrsg.). *Der Briefwechsler: Max Frisch, Uwe Johnson, 1964-1983*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1999.
- Geisenhansluke, Achim. *Einführung in die Literaturtheorie: Von der Hermeneutik zur Medienwissenschaft*. 3. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt (WBG), 2006.
- Gfrereis, Heike (Hrsg.). *Grundbegriffe der Literaturwissenschaft*. Stuttgart: G. B. Metzler, 1999.
- Hage, Volker. *Max Frisch*. Hamburg: Rowohlt, 2004.
- Hartung, Rudolf. Schreibend unter Kunstzwang. Zu der autobiographischen Erzählung *Montauk* von Max Frisch. In Schmitz, Walter (Hrsg.), *Über Max Frisch*, Bd. 2, 1. Aufl., S. 435-442. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.
- Haupt, Ursula. *Weiblichkeit in Romanen Max Frischs*. Marburg, Univ., Dissertation, 1995. Frankfurt am Main (u.a.): Lang, 1996.
- Heidenreich, Sybille. *Max Frisch: Mein Name sei Gantenbein, Montauk, Stiller*. 2. Aufl. Hollfeld/Ofr.: Beyer, 1978.
- Honsza, Norbert. Auf der Suche nach neuer Ich-Erfassung. Zur Kommunikativität und Applikation der Prosa von Max Frisch. In Jurgensen, Manfred (Hrsg.), *Frisch: Kritik, Thesen, Analysen*, S. 67-72. Bern (u.a.): Franke, 1977.
- Hoß, Frauke Maria. *Philosophische Elemente im Werk von Max Frisch: Grundphänomene menschlicher Existenz in den Romanen "Stiller", "Homo faber" und "Mein Name sei Gantenbein"*. Nordhausen: Bautz, 2004.
- Jens, Walter (Hrsg.). *Kindlers neues Literaturlexikon*. Bd. 5. München: Kindler, 1996.
- Jurgensen, Manfred (Hrsg.). *Frisch: Kritik, Thesen, Analysen*. Bern (u.a.): Francke, 1997.

- Jurgensen, Manfred. Max Frisch: Die frühen Schriften. In Gerhard, Knapp P. (Hrsg.), *Max Frisch: Aspekte des Prosawerks*. S. 25-37. Bern (u.a.): Lang, 1978.
- Jurgensen, Manfred. *Max Frisch: Die Romane: Interpretationen*. 2., erw. Aufl. Bern: Francke, 1976.
- Karasek, Hellmuth. *Max Frisch*. Velber bei Hannover: Friedrich Verlag, 1971.
- Kimmich, Dorothee; Renner, Rolf Günter; und Stiegler, Bernd (Hrsg.). *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart: Philipp Reclam, 1996.
- Klawitter, Arne und Ostheimer, Michael: *Literaturtheorie: Ansätze und Anwendungen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008.
- Klosa, Annette (Hrsg.). *Duden, Deutsches Universalwörterbuch*. 4., neu bearb. und erw. Aufl. Mannheim (u.a.): Dudenverl., 2001.
- Knapp, Gerhard P. (Hrsg.). *Max Frisch, Aspekte des Bühnenwerks*. Bd. 2. Bern: Lang, 1979.
- Knapp, Gerhard P. (Hrsg.). *Max Frisch: Aspekte des Prosawerks*. Bern (u.a.): Lang, 1978.
- Knapp, Gerhard P. Noch einmal: Das Spiel mit der Identität. Zu Max Frischs *Montauk*. In Knapp, Gerhard P. (Hrsg.), *Max Frisch: Aspekte des Prosawerks*. S. 285-309. Bern (u.a.): Lang, 1978.
- Knapp, Mona. „Die Frau ist ein Mensch, bevor man sie liebt, manchmal auch nachher...“: Kritische Anmerkungen zur Gestaltung der Frau in Frischtexten. In Knapp, Gerhard P. (Hrsg.), *Max Frisch: Aspekte des Bühnenwerks*, bd. 2. S. 73-105. Bern: Lang, 1979.
- Knapp, Mona. „Eine Frau, aber mehr als das, eine Persönlichkeit, aber mehr als das: eine Frau“: The structural function of the female characters in the novels of Max Frisch. In Cocalis, Susan L. und Goodman Kay (Hrsg.), *Beyond the eternal feminine: critical essays on women and German literature*, S. 261-289. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz, 1982.
- Knapp, Mona. Kommentierte Arbeitsbibliographie zu Max Frisch. In Knapp, Gerhard P. (Hrsg.), *Max Frisch: Aspekte des Prosawerks*. S. 309-353. Bern (u.a.): Lang, 1978.
- Koch, Hans-Albrecht. *Neuere Deutsche Literaturwissenschaft : eine praxisorientierte Einführung für Anfänger*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997 .
- Konstantinović, Zoran. Die Schuld an der Frau. Ein Beitrag zur Thematologie der Werke von Max Frisch. In Jurgensen, Manfred (Hrsg.), *Frisch: Kritik, Thesen, Analysen*, S. 145-155. Bern (u.a.): Franke, 1977.

- Krättli, Anton. Leben im Zitat. Max Frischs *Montauk*. In Schmitz, Walter (Hrsg.), *Über Max Frisch*, Bd. 2, 1. Aufl., S. 428-434. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.
- Lubich, Frederick Alfred. *Max Frisch: "Stiller", "Homo faber" und "Mein Name sei Gantenbein"*. München: Fink, 1990.
- Mayer, Hans. Die Geheimnisse jedwedem Mannes. Leben, Literatur und Max Frischs *Montauk*. In Schmitz, Walter (Hrsg.), *Über Max Frisch*, Bd. 2, 1. Aufl., S. 443-447. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.
- Mayer, Hans. Max Frischs Romane. In Knapp, Gerhard P. (Hrsg.), *Max Frisch: Aspekte des Prosawerks*. S. 53-77. Bern (u.a.): Lang, 1978.
- Mayer, Hans. *Über Friedrich Duerrenmatt und Max Frisch*. Pfullingen: Neske, 1977.
- Merrifield, Doris Fulda. *Das Bild der Frau bei Max Frisch*. Freiburg: Becksmann, 1971.
- Müller-Salget, Klaus. *Literaturwissen. Max Frisch*. Stuttgart: Reclam, 2007.
- Nünning, Ansgar (Hrsg.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen-Grundbegriffe*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2008.
- Petersen, Jürgen H. (Hrsg.). *Max Frisch*. Stuttgart: Metzler, 2002.
- Petersen, Jürgen H. Wirklichkeit, Möglichkeit und Fiktion in Max Frischs Roman *Mein Name sei Gantenbein*. In Knapp, Gerhard P. (Hrsg.), *Max Frisch: Aspekte des Prosawerks*. S. 131-157. Bern (u.a.): Lang, 1978.
- Petersen, Jürgen H. und Egelhaaf, Martina Wagner. *Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft: Ein Arbeitsbuch*. Berlin: Erich Schmidt, 2006.
- Pickar, Gertrud Bauer. „Kann man schreiben, ohne eine Rolle zu spielen?“ Zur Problematik des fingierten Erzählens in *Stiller*. In Knapp, Gerhard P. (Hrsg.), *Max Frisch: Aspekte des Prosawerks*. S. 77-103. Bern (u.a.): Lang, 1978.
- Poser, Therese. *Max Frisch: Stiller: Interpretation*. München: Oldenbourg, 1988.
- Reich-Ranicki, Marcel. *Max Frisch: Aufsätze*. Zürich: Ammann, 1991.
- Reschke, Claus. *Life as a man: contemporary male-female relationships in the novels of Max Frisch*. New York; Bern; Frankfurt am Main; Paris: Lang, 1990.
- Rothenbühler, Daniel. *Erläuterungen zu Max Frisch: Stiller*. 3. Aufl. Hollfeld: Bange, 2008.
- Schau, Albrecht (Hrsg.). *Max Frisch - Beiträge zur Wirkungsgeschichte*. Freiburg im Breisgau: Becksmann, 1971.

- Schneider, Host. *Einführung in die moderne Literaturwissenschaft*. Bielefeld: Aisthesis, 2000.
- Schöblier, Franziska und Bahr, Christine. *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft: Eine Einführung*. Tübingen: Francke, 2006.
- Schöblier, Franziska (Hrsg.) und Schwab, Eva (Mitarb). *Max Frisch, Stiller. Ein Roman*. 1. Aufl. München (u.a.): Oldenbourg, 2004.
- Schmitz, Walter (Hrsg.). *Max Frisch*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.
- Schmitz, Walter (Hrsg.). *Über Max Frisch*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.
- Schnell, Ralf. *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Weimar: J.B. Metzler, 1993.
- Sexl, Martin (Hrsg.). *Einführung in die Literaturtheorie*. Wien: Facultas, 2004.
- Stauffacher, Werner. „Diese dünne Gegenwart“: Bemerkungen zu „Montauk“. In Jurgensen, Manfred (Hrsg.), *Frisch: Kritik, Thesen, Analysen*, S. 55-66. Bern (u.a.): Franke, 1977.
- Stephan, Alexander (Hrsg.). *Max Frisch*. München: C.H. Beck, 1983.
- Struck, Karin. Der Schriftsteller und die Frauen. In Schmitz, Walter (Hrsg.), *Max Frisch*, 1. Aufl, S. 11-16. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.
- Waleczek, Lioba. *Max Frisch*. Orig.-Ausg. München: Dt. Taschenbuch-Verl., 2001.
- Wellek, René und Warren, Austin. *Theorie der Literatur: Neuauflage*. Königstein/Ts.: Athenäum, 1985.
- Wetzel, Christoph. *Lexikon der Autoren und Werke*. Leipzig: Ernst Klett Schulbuchverlag, 2004.
- Wilpert, Gero von. *Sachwörterbuch der Literatur*. 7. Aufl. Stuttgart: Alfred Kröner, 1989.
- Zimmermann, Werner. *Deutsche Prosadichtungen des 20. Jahrhunderts/3.: Interpretationen für Lehrende und Lernende*. Düsseldorf: Schwann, 1988.

Über die Verfasserin

Nataya Sa-ingthong wurde am 16. Februar 1985 in Bangkok geboren. Im März 2007 absolvierte sie das B.A. Studium mit Auszeichnung (First Class Honors) im Fachgebiet Germanistik/Deutsch an der Chulalongkorn Universität, Faculty of Arts und erhielt dafür eine Goldmedaille. Nach dem Studium bekam sie, von März bis Mai 2007, ein Stipendium von der Deutsch-Thailändischen Gesellschaft. Das ermöglichte ihr beim Deutschen Akademischen Austauschdienst in Bonn, Deutschland ein Praktikum zu machen. Im Juni 2007 erhielt sie ein Stipendium zur Förderung des Magisterstudiums anlässlich des 72. Jubiläums von König Bhumiphon (HM. King Rama IX 72th Anniversary) und begann das Magisterstudium der Germanistik an der Chulalongkorn Universität, Faculty of Arts.



ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

น.ส. นาดานญา สอิ่งทอง เกิดเมื่อวันที่ 16 กุมภาพันธ์ 2528 ที่จังหวัดกรุงเทพมหานคร สำเร็จ การศึกษาระดับปริญญาตรี อักษรศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาภาษาเยอรมัน คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์- มหาวิทยาลัย (เกียรตินิยมอันดับหนึ่ง เหรียญทอง) ในปีการศึกษา 2549 หลังสำเร็จการศึกษาได้รับทุน จากสมาคมไทย-เยอรมัน (Deutsch-Thailändische Gesellschaft) ไปฝึกงานที่ German Academic Exchange Service (DAAD) ณ กรุงบอนน์ ประเทศสหพันธ์สาธารณรัฐเยอรมนี ในเดือนมีนาคมถึง เดือนพฤษภาคม 2550 ต่อมาในเดือนมิถุนายน 2550 ได้รับทุนอุดหนุนการศึกษาในระดับบัณฑิตศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เพื่อเฉลิมฉลองวโรกาสที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงเจริญพระชนมายุ ครบ 72 พรรษา และเข้าศึกษาต่อในหลักสูตรอักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาเยอรมัน คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปีการศึกษา 2550



ศูนย์วิทยุทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย