

Griechenland als Antipode der Moderne in *Homo faber* von Max Frisch

Sofia Avgerinou¹

Homo faber von Max Frisch ist auf Gegensätzen gebaut, die ständig relativiert werden: Mann und Frau, Technik und Natur, Fortschritt und Stillstand, Zufall und Schicksal, modern und antik, Himmel und Erde, Selbstbehauptung und Selbstverlust. Dabei kommt Griechenland eine besondere Rolle zu: Die Moderne und Griechenland werden als zwei entgegengesetzte Mengen konzipiert, deren Elemente sich um die Begriffe der Natur, der Kunst und der Identität gruppieren lassen.

The structure of Max Frisch's novel *Homo faber* rests on opposition: man and woman, technology and nature, progress and stagnation, coincidence and fate, modernity and antiquity, heaven and earth, a strong sense of personal identity and a sense of its loss. Greece has a special role in this context: Modernity and Greece seem to be opposed to each other and their semantic particularities group around the notions of nature, art and personal identity.²

Der Roman *Homo faber. Ein Bericht* von Max Frisch wurde 1957 geschrieben und veröffentlicht, nachdem Frisch Griechenland tatsächlich besucht hatte, um seinen Roman „mit Wirklichkeit zu füttern“.³ Die Titelfigur trägt, wie so oft bei Frisch, einen sprechenden Namen. In der lateinischen Literatur prägt Appius Claudius Caecus (der Blinde) den Terminus *homo faber* im 4. Jh v. C.: „*Homo faber suae*

¹ Sofia Avgerinou ist Associate Lecturer an der Germanistischen Fakultät der Universität Athen, Übersetzerin und Schriftstellerin. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die deutsche Literatur und Ästhetik der Goethezeit und die Komparatistik. Sie hat u.a. Alexandre Dumas, Klaus Mann, E.T.A. Hoffmann ins Griechische übersetzt. Ihre letzte Publikation ist die Übersetzung von Hermann Brochs *Die Schlafwandler* mit einem Nachwort (2022). E-Mail-Adresse: sophiavger@gs.uoa.gr.

² Der vorliegende Aufsatz ist die ergänzte und erweiterte Fassung eines Vortrages gleichen Titels, der am 15.12.2017 an der Philosophischen Fakultät der Universität Athen im Rahmen der Tagung „Deutsch-griechische Synergien und Potentiale“ gehalten wurde.

³ An Dürrenmatt schreibt er am 2.5.1957: „Lieber Fritz, ich reise dem Theater nach, der Welt, dem Lichte und den Inseln, um meinen kleinen Roman mit Wirklichkeit zu füttern oder zu vergessen“ (Frisch-Dürrenmatt 1998, S. 154).

quisque fortunae (Jeder Mensch ist der Fabrikant seines eigenen Schicksals)“.⁴ Diese Aufzeichnung wird in der Renaissance wieder benutzt und in der Anthropologie des 20. Jahrhunderts aktualisiert: das ist der Mensch, der sich Werkzeuge anfertigen kann und damit die Umwelt durch seine Arbeit verändert oder der arbeitende Mensch, dem *homo ludens* gegenübergestellt, der sich für Erholung, Kunst und Spiel interessiert.⁵

Homo faber ist auf der Grundlage des Gegensatzes als Grundstruktur des Lebens aufgebaut.⁶ Die Handlung an sich ist einfach, obwohl zutiefst tragisch: Walter Faber, ein Schweizer Ingenieur, der für eine große amerikanische Firma arbeitet und im New York der 50. Jahre lebt, ein Mann, der für „Sachlichkeit“ ist und an keine „Fügung“ glaubt, begegnet auf einer Seefahrt seiner 20-jährigen Tochter Elisabeth, von deren Existenz er nichts weiß, reist mit ihr nach Frankreich und Italien, wird mit ihr in ein einzigartiges Liebesverhältnis verstrickt und erlebt ihren Tod nach einem Unfall in der Nähe des antiken Korinth, in Griechenland. Dort begegnet er Elisabeths Mutter, seine eigene Geliebte von einst, Hanna. Hanna, die ihm allmählich die Vaterschaft von Elisabeth enthüllt, macht ihm keinerlei Vorwürfe wegen des Inzests und des Todes der Tochter, und besucht Faber jeden Tag im Krankenhaus in Athen, wo er endlich sehr krank liegt. Als die Krankenschwestern kommen, ihn zum Operationssaal zu führen, beendet er seinen Bericht über das üble Spiel des Schicksals, woran er nicht glaubt hat.

Faber versucht, seine grundlegende existenzielle Unsicherheit hinter einer „Reihe von dualistischen Erklärungsmuster“ zu verbergen, „welche die Vielfalt der Erscheinungsformen auf globale Stereotypen reduzieren“ (Lubich, 45). Der Roman ist auf Gegensätzen gebaut, die ständig unterminiert werden. Jung und alt, Mann und

⁴ In den *Epistulae ad Caesarem senem de re publica* (*De rep.*, 1, 1, 2), deren Autorschaft unsicher ist, attribuiert der unbekannt Autor, angeblich Sallustius, diese Wendung dem Consul Appius Claudius Caecus (350 v.C.- 271 v.C.). Die Formel vom *homo faber* wurde im 14. Jahrhundert wiederentdeckt und war von Bedeutung während der Renaissance.

⁵ Im 20. Jahrhundert haben sich mit dem Terminus Max Scheler, Hanna Arendt und Henri Bergson beschäftigt. Große Bedeutung trägt in diesem Zusammenhang der berühmte *Homo ludens* von Johan Huizinga (1944).

⁶ Die verdoppelte Struktur des Romans (zwei Stationen) ist das Resultat eines Umarbeitungsprozesses gewesen. Frisch hat das Buch 1956 angefangen; damals trug es den Titel „ICH PREISE DAS LEBEN, Bericht eines sterbenden Technikers“. Im Frühjahr 1957 hat er das Manuskript unter dem Titel *Homo faber* seinem Verleger übergeben, aber nachdem Suhrkamp darüber Bedenken geäußert hatte, hat Frisch den Roman von neuem angefangen. Er reiste nach Griechenland und am 20. Juni 1957 meldete er dem Verleger die Fertigstellung des Manuskripts (vgl. Weidemann 2012, S. 207-209).

Frau, Technik und Natur, Gesundheit und Krankheit, Fortschritt und Stillstand, Geschichte als Bewegung und als Wiederholung, Zufall und Schicksal, Nordamerika und Südamerika, modern und antik, USA und Griechenland, Himmel und Erde, Eindeutigkeit und Vieldeutigkeit der Welt, Selbstbehauptung und Selbstverlust, Gegenwart und Vergangenheit. Dabei kommt Griechenland eine besondere Rolle zu, da es im Roman mit fast allen Attributen des befürchteten Anderen der modernen Zivilisation versehen ist. Das Moderne und Griechenland sind, sozusagen, zwei entgegengesetzte Mengen, deren Elemente einander entsprechen. In diesem Sinne werden mit Griechenland die Begriffe des Alten, Europäischen, Natürlichen, Weiblichen, Kunstrelevanten, Gefühlsmäßigen, Rückgängigen, Tellurischen, Tödlichen, Vieldeutigen oder gar Unbegreiflichen, der Vergangenheit, der Reue, der Wiederholung und des Stillstands verbunden.

Der Gegensatz „moderne Welt versus Griechenland“ ist natürlich keine Erfindung von Frisch. Schon seit dem Ende des 19. Jahrhunderts ist Griechenland nicht mehr – oder mindestens nicht nur – der Schauplatz Apollinischer Serenität, Vernünftigkeit und heiterer Kunst, sondern auch der dunkle Ort der dionysischen Ekstase, des Andersartigen der Vernunft, des Mystisch-Mythischen. Dieser Gegensatz ist auch, das muss man wohl sagen, nicht der einzige bedeutungstragende Gegensatz der Romanstruktur. Diese Rolle kann vielleicht am besten dem antithetischen Paar „Mann-Frau“ zugeschrieben werden. Besonders frappant ist die Beziehung der Frau mit den Tieren etabliert. Die schwarze Frau, die ihm in den Toiletten von Houston hilft, hat einen „Riesenmaul“ mit „schwarzen Lippen“ und rosigem „Zahnfleisch“. Faber ist zwar nach dem Schweißanfall „auf allen Vieren“, dann aber erhebt er sich, während die Negerin noch immer kniet (HF 12).⁷ Die Indios sind für eine Revolte „viel zu sanft, zu friedlich, geradezu kindisch... ein weibisches Volk, unheimlich, dabei harmlos“ (HF 41). Hanna als Mutter kommt ihm vor „wie eine Henne“ (HF 220). Seine erste Geliebte, die Frau seines Lehrers, kommt ihm wie eine „Hündin“ vor (HF 107). Die Frauen grenzen für Faber ans Tierische, sogar ans Pflanzliche: „Ivy heißt Efeu und so heißen für mich eigentlich alle Frauen. Ich will allein sein!“ (HF 99). Der Vergleich von Frau und Tier leitet die semantische Kette des Tierischen ein. Tiergeschrei wird als Metapher für „moderne Musik“ gebraucht: im Dschungel „schwirrt und lärmt wie im Zoo, wenn man nicht weiß, was da eigentlich pfeift und kreischt und trillert, Lärm wie moderne Musik, es können Affen

⁷ Frisch, Max, *Homo faber. Ein Bericht*. Mit einem Kommentar von Walter Schmitz, Frankfurt a.M. 1997, S. 12. Im Folgenden werden die Seitenangaben aus dieser Ausgabe des Romans im Text in Klammern eingefügt neben der Sigle HF.

sein, Vögel, vielleicht eine Katzenart, man weiß es nicht, Brunst oder Todesangst, man weiß es nicht“ (HF 45). Die Wiederholung dieses „man weiß es nicht“ betont die Unsicherheit und Verunsicherung Fabers angesichts der Kunst, der Tierwelt, der Lebenszeugung und des Todes, die für ihn das Unheimliche zusammenfassen, das wiederum die Welt der Frau ist. Eigentlich verursachen ihm Frauen Angst und Unsicherheit: „(Sicher war ich bei Frauen nie)“ (HF 63). Marcel, der französische Archäologe, der Faber während seines Aufenthalts in Südamerika begleitet, hat Recht, wenn er den Tod, die Frau und die Erde verbindet (*la mort, la terre, la femme*, HF 75). Dabei trägt er zur Definition des Subtextes bei, der den Text durchläuft. Die Tragweite des Gegensatzes von Mann und Frau auf eine verschiedene, parallel zu der hier aufgegriffene Lesart, hin.

Andererseits ist Griechenland nicht der einzige Ort, wo der Gegensatz zur modernen Welt des vernunftmäßigen Optimismus und Fortschritts im Roman anschaulich präsentiert wird. Da gibt es auch Südamerika, wo der Gegensatz zwar schärfer, und deshalb umso unvermittelter und primitiver wirkt. Südamerika (Mexico, Venezuela), wo Faber einige Wochen wegen eines Flugzeugumfalls verbringt, ist als der Ort des Natürlichen *par excellence* stilisiert. Dort sind die Frauen ewig nur Mütter, immer mit einem Säugling an der Brust, die Männer „weibisch“ (HF 41), der Dschungel bedrohlich, allverschlingend. Das symbolische Bild von Griechenland ist dagegen vielschichtiger, komplexer und, man könnte auch sagen, es scheint auf einen Ausweg aus dem unversöhnlichen und unfruchtbaren Gegensatz hinzuweisen – wie das androgyne Bild Hannas auf eine Überwindung des Mann-Frau-Gegensatzes hinweist.

In *Homo faber* wendet Frisch eine komplexe „Mythenmontage“ an (Kranzbühler, 214).⁸ Griechenland, als symbolische Ordnung des Mythischen, subsumiert die Problematik des Romans unter den Begriffen der Natur, der Kunst und der Identität.

⁸ Kranzbühler sieht in *Homo faber* die Entfaltung eines Mythologiemodells, das sich dem Technikmodell entgegensetzt, wie überhaupt im Roman Eindeutigkeit und Vieldeutigkeit gegenüberstehen. Es entsteht im Roman, nach Kranzbühler, eine „Super-Constellation“, „Über-Konstellation“ durch ein „Montageverfahren, das auf zweierlei Weise synkretistisch vorgeht; zum einen werden die verschiedensten Aspekte ganz verschiedener mythologischer Figuren mit einer Romanfigur kombiniert, so daß es keine Deckungsgleichheit, keine Identität, zwischen der Romanfigur und ihrer mythologischen Entsprechung gibt... Das zweite Montageprinzip beruht auf einem ironischen Quellensynkretismus, mit dem verschiedene Motivüberlieferungen so miteinander gekoppelt werden, daß Sinn und Vieldeutigkeit maximiert werden können“ (ebd., S. 215).

Bezugspunkt aller dieser Elemente der Romanstruktur ist der Begriff und das Bild des Steinernen, der Statue, der Felsen, der Erde. Der Stein ist sowohl Naturelement, als auch Kunstmaterial (Marmor) und auf einer metaphorischen Ebene stellt der Stein das Erstarrte dar, das Unbewegliche, das Tote: das tote Mädchen, das tote Ich von Faber, das erst nach der Tragödie zum Leben erwacht, das matte Leben von Hanna.

Fabers dualistisches Denken wird von der Achse „Natur bzw. Mythos versus Technik“ getragen. Die Natur und der Mythos sind komplementäre Erscheinungsformen für das Andere der vernünftigen, effektiven modernen Welt der Sachlichkeit. Das Tellurische: Der oben erwähnte Flugzeugunfall – Faber fliegt immer zu seinen Destinationen und hat keinerlei Flugangst - ein Versagen der Technik, passiert auf der Sierra Madre Oriental. Dort ist eine Felsen- und Sandlandschaft ohne Wasser, von den Formen der Erde beherrscht, nur vom unerbittlichen Licht der Sonne begleitet. Sogar den Mond sieht Faber als „eine errechenbare Masse, die um unseren Planeten kreist, eine Sache der Gravitation“ (HF 25). Die „gezackten Felsen“ in der Wüste sind nur „Felsen, Gestein“, er kann in ihnen keine „versteinerten Engel“ (HF 26). Auf der Weiterreise nach Mexico und Guatemala nimmt die Pflanzenwucht des Dschungels die Oberhand, obwohl die Steine als Maya-Ruinen wieder präsent sind: „In dem Gestein, das einen Tempel vorstellen soll, glühte eine Höllenhitze“ (HF 45). Dafür beherrscht das Steinerner Europa, das Land des Alten, des Antiken. Statuen und Ruinen sind überall in dem Louvre, in Italien und Griechenland, in den Museen und im Freien. Hannas Familienname ist sprechend in dieser Hinsicht: sie heißt Landsberg, verbindet somit Erde und Gebirge. Weiterhin beschäftigt sie sich mit Archäologie, also mit dem in der Erde Verstecktem. Die Erde, *Gaia*, die uralte *Magna Mater* welche das Leben gibt und in die die Toten bestattet werden, ist für Faber angeblich das Symbol des Festen und Sachlichen („Ich bin nun einmal der Typ, der mit beiden Füßen auf der Erde steht“, HF 50), eigentlich aber steht sie für alles, was Faber befürchtet: die Fortpflanzung, das Leben überhaupt: „überhaupt diese Fortpflanzerei überall, es stinkt nach Fruchtbarkeit, nach blühender Verwesung“ (HF 55).

Auch die Topologie des Romans, eine Bewegung von oben nach unten, macht die anwachsende Bedeutung der Erde, auch den Lauf vom Westen nach dem Osten sichtbar: Moderne Stadt (New York u.a. mit Wolkenkratzern assoziiert) –Himmel (Flug nach Lateinamerika, Flugzeugunfall) – Wüste - Dschungel – der Atlantische Ozean – Europa, historische Städte (Paris, Avignon, Rom) – Griechenland, das Freie, Akrokorinth, der Strand, Athen, Krankenhaus, Grabstätte von Sabeth, angeblich auch von Faber.

Faber preist seine „Sachlichkeit“, die in Gegensatz zu „weibisch sein“, „Mystik“ und „Kunst“ steht. „Abgesehen von den Verzierungen, die mir sowieso nicht gefallen, weil ich für Sachlichkeit bin, finde ich ja diese Ruinen sehr primitiv“ (HF 47) „Ich bin nun einmal der Typ, der mit beiden Füßen auf der Erde steht“ (HF 50) „ich mache mir nichts aus Blumen“ (HF 62) „Ich hasse Abschiede“ (HF 62) „ich glaube nicht an Wahrsagerei“ (HF 66) „ich halte es mit der Vernunft. Bin kein Baptist und kein Spiritist“ (HF 87) „Ich sehe nur, was da ist“ (HF 156) „ich kann mit Gott nichts anfangen“ (HF 156) „ich bin gewohnt, Lösungen zu suchen, bis sie gefunden sind“ (HF 173).

Faber bleibt gegenüber der Kunst, wenn nicht feindlich, zumindest indifferent. Zivilisation bedeutet für ihn Technik und Mathematik, nicht Kunst und Philosophie. Künstler gehen ihm „auf die Nerven“, wenn sie sich „für höhere oder tiefere Wesen halten, bloß weil sie nicht wissen, was Elektrizität ist“ (HF 42). Moderne Musik ist für Faber „Lärm“ (HF 45). Er macht sich „nichts aus Folklore“ (HF 48). Faber steht „auf dem Standpunkt, daß der Beruf des Technikers, der mit den Tatsachen fertig wird, immerhin ein männlicher Beruf ist, wenn nicht der einzigmännliche überhaupt“ (HF 83). „Skulpturen und Derartiges“ sind für Faber nichts als „Vorfahren des Roboters... Technik statt Mystik!“ (HF 84). Stattdessen begegnet er im Museo Nazionale in Rom zwei antiken Skulpturen, welche auf die Verbindung der Motive von Liebe und Tod im Roman verweisen: es handelt sich um den Relief *Die Geburt der Venus* und den marmornen Kopf einer *Schlafenden Erinnye*. Wenn Sabeth sich der Liebesgöttin nähert, entsteht auf der Rachegöttin Erinnye ein Schatten, der sie wild aussehen lässt – ein Hinweis auf das tödliche Ende der Liebesbeziehung von Sabeth und Faber.

Die beiden Helden besichtigen das Relief *Die Geburt der Venus* auf dem Thron Ludovisi. Venus taucht aus dem Schaum des Meeres hinauf und wird von zwei Dienerinnen empfangen. Daneben steht die *Schlafende Erinnye*, eigentlich ein marmornes Frauenhaupt mit Schlangenhaaren, das eine der Erinnyen darstellen soll⁹. Wie bekannt, waren die drei Töchter der Gaia und des Uranos, des Himmels, Rachegöttinnen. Ihre Namen waren *Ἀληκτώ* (Alektō, die Unablässige), *Τισιφώνη* (Teisiphonē, die den Mord rächende) und *Μέγαιρα* (Megaira, die Neidische). Gelegentlich nannte man sie auch „Töchter der Nacht“.¹⁰ In *Homo Faber* ist diese

⁹ Auch Medusa Ludovisi genannt.

¹⁰ Merkwürdigerweise verweist das Bild der Erinnye nicht nur auf die Hybris von Faber und ihre zu erwartende Bestrafung durch die antiken Rachegöttinnen, sondern auch auf Ödipus und sein

Skulptur sowohl ein Vorbote des Todes von Sabeth, als auch die Folge dieses Todes, die Reue. Faber verursacht ja nicht direkt den Tod seiner Tochter, wenn er sich aber von ihr fern gehalten hätte oder wenn Hanna ihm die Wahrheit über ihr gemeinsames Kind mitgeteilt hätte, wäre der Tod vielleicht nicht an diesem Zeitpunkt gekommen.

Die antike Kunst wird zum Todesboten; in Italien, als die beiden im Freien spazieren, lehnen sich Sabeth und Faber an ein antikes Grabmal, um sich zu erholen. Das nennt er zweideutig „unser Grabmal“ (HF 124). Sogar den Körper von Sabeth sieht Faber wie eine Statue: als sie im Krankenhaus liegt, sieht ihr Ohr „wie Marmor“ aus (HF 142). Kunst, Stein und Tod sind in diesem Körper, in diesem Sinnbild verbunden. Sogar die Schreibmaschine, auf welche Faber seinen Bericht schreibt, heißt Hermes Baby – Hermes war ja der Todesbote und Seelenbegleiter in der Mythologie. Wichtig ist auch die Parallele zum Persephone-Mythos. Mehrmals wird Eleusis erwähnt, der Ort der Mysterien von Demeter und der Kore, der Persephone.¹¹ Faber ist dem Hades analog, der die Kore raubt, Hanna muss die Rolle von Demeter, der trauernden Mutter, spielen und Sabeth ist die Kore, die in die Unterwelt verschwindet¹². Ist denn die Gaia auch eine Gottheit, welche das Leben verschlingt? Hier wird die doppelte Bedeutung des tellurischen Elements deutlich.

In der Nähe von Akrokorinth, in der Nähe des Antiken¹³, passiert der tödliche Unfall von Sabeth. „Der Tod in Griechenland“, um auf den Roman von Thomas Mann anzuspielen, ist untrennbar mit der Kunst und der Antike verbunden, auf tragischer, verhängnisvoller Weise. Faber sagt über das Schicksal: „Ich bestreite nicht: Es war mehr als ein Zufall, daß alles so gekommen ist, es war eine ganze Kette von Zufällen. Aber wieso Fügung? Ich brauche, um das Unwahrscheinliche als

Schicksal, dessen Symbolik so bedeutend für Faber sein wird. Es gab nämlich eine den Erinnyen gewidmete Kultstätte nicht nur in der Nähe von Areios Pagos im antiken Athen, sondern auch auf dem Hippios Kolonos, dem Hügel, wo Ödipus nach seinen vom Schicksal verhängten Übeltaten Zuflucht nahm.

¹¹ Blair betont die Wichtigkeit des Demeter-Kore-Motivs, das als Ausdruck des Archetypen der Mutter zu verstehen ist, welches auf mehrfacher Weise das Werk beherrscht. Blair weist auch daraufhin, dass die Bedeutung des Mythos von Persephone als Präfiguration des Hanna-Sabeth-Verhältnisses erst gegen das Ende der Handlung offenbar wird, wobei es von „retroactive prefiguration“ die Rede ist.

¹² Persephone, erzeugt durch die inzestuöse Liebe der Geschwister Zeus und Demeter, geht mit ihrem Vater eine Liebesverbindung ein und erzeugt zwei Kinder, den Unterweltfluß Styx und Dionysos Zagreus.

¹³ Im antiken Korinth gab es ein Heiligtum der Venus, da sie, als Göttin der Liebe, in dieser Stadt besonders geehrt wurde.

Erfahrungstatsache gelten zu lassen, keinerlei Mystik; Mathematik genügt mir“ (HF 23). Diese Tochter, die „nicht zur Welt kommen sollte“ (HF 61), stirbt dann auch wirklich in jungem Alter. Es scheint, als ob sich der verhängte Tod nur verspätet angemeldet hat.

Vielfach inszeniert Frisch den Vergleich Fabers mit Ödipus, dem Opfer der Selbstsicherheit und tragischer Blendung überhaupt.¹⁴ Faber trifft seine Tochter und hat das Gefühl, das Mädchen ähnelt doch Hanna. Doch diese Ahnung verdrängt er, bis sie ihm völlig entgeht: „Ihre Ähnlichkeit mit Hanna ist mir immer seltener in den Sinn gekommen, je vertrauter wir uns geworden sind. Seit Avignon – wo Faber und Sabeth zum Paar werden – überhaupt nicht mehr“ (HF 125). Faber begeht Inzest, wie Ödipus, und wird daraufhin von einer „Kette von Zufällen“ geblendet, sieht die Wahrheit nicht. Das ist die tragische Blendung. Sein Leben kann Faber nicht kontrollieren: „es kam genau, wie ich es nicht wollte“ (HF 66). „Alles ist nicht tragisch, sondern mühsam“ (HF 98, 99). Seine Allwissenheit, die er als Realist und Empiriker beansprucht, erweist sich als Unwissenheit und er wird das bittere Opfer der tragischen Ironie: „ich wollte wissen, was los ist“ (HF 68), sagt er, wie Ödipus gesagt haben könnte. Er will alles wissen, aber es gibt vieles, was er nicht weiß. Selbst sein Wissen schlägt in Unwissen um: „ich wäre nie auf die Idee gekommen, daß Hanna und Joachim einander heiraten“. Allerdings verweist auf die antike griechische Tragödie Fabers irrationale Angst, dass Hanna, wie Klytämnestra, ihn von rückwärts in der Badewanne mit einer Axt erschlagen könnte (HF 148). Am Ende möchte er sich die Augen löschen, wie Ödipus: „zwei Gabeln zu nehmen, sie aufzurichten in meinen Fäusten und mein Gesicht fallen zu lassen, um die Augen los zu werden“ (HF 209).

Die Unwissenheit wird als Blindheit mehrmals dargestellt. Das Motiv durchläuft das ganze Werk. Schon während des Flugs von New York bis Mexico City schneit es so stark, dass „man sich wie ein Blinder [vorkommt]“ (HF 8). Ein bisschen später sagt Faber: „ich sehe alles, wovon sie reden, sehr genau; ich bin ja nicht blind“ (HF 25). Diese Irritation an einer angeblichen Blindheit, die ihm niemand vorgeworfen hat, wird dem Romanende gegenübergestellt, wo Faber sich gerade die Blindheit wünscht. Zerstreut im Roman finden sich mehrere Hinweise auf das Blindsein. Hanna berichtet von einem blinden Alten, mit dem sie als Mädchen befreundet war. Die *Via Appia* in Rom wurde von Claudius Appius angelegt, der den Beinamen

¹⁴ Obwohl Frisch die Ödipus-Analogie in Bezug auf das Inzest-Motiv ablehnt (vgl. SCHMITZ 1977, S. 57), kann sie als Analogon für die Blindheit Fabers nicht ausgeschlossen werden.

Caecus (der Blinde) erhalten hatte (HF 123).¹⁵ Im Museo Nazionale in Rom fühlt sich Faber wie blind, da er von den Gefühlsäußerungen Sabeths bedrängt wird (HF 120). Hanna findet gewisse Männer – darunter Faber - „stockblind, ohne Kontakt“ (HF 156). Das Leben versucht Faber durch Fotoaufnahme zu distanzieren, es auf das Schauen zu reduzieren, es verharmlosen. Nach dem „Licht der Blitze“ in Cuba ist man „wie blind“ (HF 190) – und dort will er nur einfach „schauen“. Was ihn an Sabeths Tod am meisten schmerzt, ist, dass er nie mehr ihre Augen, ihre Lippen zu sehen bekommt. Und als Hanna auf ihn losgeht und mit den Fäusten auf die Brust schlägt, berichtet er: „die ganze Zeit hatte ich nur meine Hand vor den Augen“ (HF 173), da er die Wirklichkeit nicht mehr sehen will.

Die Problematik der Identität, als das Thema von Max Frischs Werk überhaupt¹⁶, das Ich und sein notwendiges Pendant, der Selbstverlust, bilden den Substrat, worauf die Gegensatzstruktur des Romans ihren Sinn und ihre Aktualität bekommt. Im ersten Teil ist Faber von sich selbst absolut und zweifellos sicher. Er weiß Bescheid, wer er ist und woran er glaubt. Faber stellt sich selbst ständig und emphatisch vor. Er fährt fort, ein Bild von sich zu geben, das für den Leser immer unglaubwürdiger wird, desto mehr Faber darauf besteht. Eine Achse von Spiegel-szenen am Anfang, in der Mitte und am Ende des Romans, verweist auf die Bedeutsamkeit des Begriffs der Identität im Text. Die Bedeutung des Selbstbildes thematisiert Frisch, indem er drei Spiegelszenen am Anfang, in der Mitte und am Ende des Romans einfügt. Im Laufe der Handlung aber, vor allem nach der Katastrophe von Akrokorinth, erweist sich Fabers Identität als das Andere, was er verabscheut und gefürchtet hat. Er hat sich selbst, wenn nicht als jung, zumindest als gesetzt empfunden, kräftig und gesund. Jetzt kommt ihm der eigene Körper als „alt“ vor (HF 148) und seine angegebene Gesundheit ist eigentlich Todeskrankheit. Faber ist nicht Faber. Sein Denken in Gegensätzen hat ihn mit der Umkehrung ins Gegensätzliche bestraft. Das auf falschen Grundlagen beruhende Selbst zerbricht und das wird auch vom Begriffskomplex von Unwissenheit, Selbstverlust, Blindheit, Sprachlosigkeit, Schweigen und Tod konnotiert. Fabers einseitiger Menschenentwurf wird von der Wirklichkeit seines Lebens negiert und umgedeutet. Gesundheit erweist sich als

¹⁵ Es handelt sich um denselben, der den Terminus *homo faber* zuerst benutzt haben soll. S. Anm. n. 4.

¹⁶ Identität ist oft als das Thema von Frisch überhaupt angesprochen; der Protagonist der Erzählung „Bin oder die Reise nach Peking“ (1945) trägt den Familiennamen „Bin“, Stiller verschwindet und taucht mit einer anderen Identität auf, Faber erweist sich als ganz verschieden von seinem imaginierten Selbstbild, Gantenbein täuscht Blindheit vor.

Krankheit, Zufall als Verhängnis, Zivilisation als Lüge, die Geliebte als Tochter und die Frau als Mann bzw. als ein voller Menschentyp, der beide Geschlechter in sich vereint.

So ist das Bild von Hanna am Ende der ersten Station mit männlichen Attributen versehen, was Faber überrascht und seine Position schwächt. Schon Hannas erster Auftritt im Krankenhaus bereitet uns auf dieses androgyne Bild vor: ihr „kurzgeschnittenes Haar“, ihre Brille, die sie als Ärztin oder Anwältin erscheinen lässt (zu der Zeit hauptsächlich von Männern besetzte Professionen): „Hanna überhaupt sehr sachlich... Ein Mann, ein Freund, hätte nicht sachlicher fragen können.“ Hanna übernimmt zuweilen auch die Mutterrolle: „Wo hast du denn deine Jacke? – Komm, trink deinen Tee!“ (HF 137, 138). Dabei verliert Faber gleich am Anfang die Fassung und wird wie ein Unmündiger: „ich erschrak – ich fror – ich versuchte auch sachlich zu antworten – dabei war ich sehr nervös“ (HF 137). Der Arzt „redete nur mit Hanna, bis Hanna mich vorstellte“ – die Unkenntnis der Sprache macht ihn nur unfähiger, zu verstehen und zu kommunizieren: „ich versuchte Anschriften zu lesen und kam mir wie ein Analphabet vor, völlig verloren“. In der Wohnung übernimmt Hanna, wie natürlich, die Rolle des Gebieters: „Komm, mach es dir bequem, setz dich“ und wieder als Mutter: „Walter, fragst sie, hast du Hunger?“ (HF 144).

Hanna, die Geliebte von einst, Reminiszenz aus einer Zeit, wo sich Faber für sein späteres Ich noch nicht entschieden hatte, enthüllt ihm die Wahrheit seines Lebens: „Was ich auch nicht gewußt habe: meine Mutter wußte, daß das Kind von mir ist, sonst niemand in Zürich, mein Vater hatte keine Ahnung. Ich habe gefragt, warum meine Mutter in keinem Brief je erwähnt hat, daß sie es weiß. Bund der Frauen? Sie erwähnen einfach nicht, was wir nicht verstehen, und behandeln uns wie Unmündige. Meine Eltern sollen überhaupt, laut Hanna, anders gewesen sein, als ich meine: anders jedenfalls gegenüber Hanna. Wenn Hanna von meiner Mutter berichtet, kann ich bloß zuhören. Wie ein Blinder!“ (HF 209)

Dem modernen Anspruch auf Progress und Erfolg, ohne Rücksicht auf das Vergangene, steht das mythische Griechenland von Hanna und Sabeth gegenüber, mit dem gewollten oder ungewollten Ausgraben des Vergangenen, dem unerbittlichen Licht der Wahrheit, dem Stillstand, ja sogar dem Rückgang. Es ist ja nicht zufällig, dass Fabers Preisung des Lebens, sein neues Gefühl der Freude an jedem Lebendigen, nicht in Griechenland, sondern in Cuba stattfindet. In Griechenland kehrt er zurück, um zu sterben. Und er gibt zu, was er nie zugeben

möchte: Unwissenheit, Unentschlossenheit, Erschöpfung, Gefühl – überhaupt keine Sachlichkeit.

Der selbstsichere, gesetzte, weltbereiste, vernünftige Faber findet in Athen zu sich selbst – und dieses Selbst ist ganz anders als er es sich erfunden hatte: „Ich war erstaunt – ich weiß nicht – ich konnte mich sozusagen nicht entschließen, zu wissen, was ich denke – ich konnte mir Hanna schon nicht mehr vorstellen – was mit mir los sei? – ich war erschöpft – meine Zeit war abgelaufen – ich blieb liegen – ich wünschte: nie gewesen sein!“ (HF 146, 147). Darin klingen die Worte des Chores aus *Ödipus auf Kolonos* mit: „Nie geboren zu sein: /Höheres denkt kein Geist! / Doch das Zweite ist dies: / schnell zu gehen zum Ursprung“.¹⁷

LITERATURVERZEICHNIS

Primärquellen:

Frisch, Max: *Homo faber, ein Bericht*. Mit einem Kommentar von Walter Schmitz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.

Frisch, Max, Dürrenmatt, Friedrich: *Briefwechsel*. Hrsg. von Peter Rüedi. Zürich: Diogenes Verlag 1998.

Mann, Thomas, *Der Tod in Venedig und andere Erzählungen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004.

Sophokles: *Antigone, König Ödipus, Ödipus auf Kolonos*. Drei Tragödien übertragen und erläutert von Ernst Buschor. München: Reclam 1954.

Sekundärliteratur:

Blair, Rhonda: „Homo Faber, Homo Ludens and the Demeter-Kore Motif“. *Twentieth Century Literary Criticism*. Ed. Janet Witalc. Vol. 121. Gale Cengage 2002. eNotes-com. 9 April 2023: <https://www.enotes.com/topics/max-frisch/critical-essays//frisch-max#critical-essays-frisch-max-criticism-rhonda-l-blair-essay-date-fall-1981> (Zuerst publiziert in: *Germanic Review* 56, n. 4, 140-150).

Butler, Michael: „Das Problem der Exzentrizität in den Romanen Frischs“. Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Max Frisch, Text und Kritik* 47/48, dritte, erweiterte Auflage 1983, 13-26.

¹⁷ Sophokles: *Antigone*. In: (ders.): *Antigone, König Ödipus, Ödipus auf Kolonos*. Drei Tragödien übertragen und erläutert von Ernst Buschor, München 1954, S. 165-268, hier S. 239.

Kranzbühler, Bettina, *Mythenmontage im Homo faber*: Schmitz, Walter (Hg.): Max Frisch *Homo Faber*. München: Hanser 1977, 214-224.

Lubich, Frederick A.: *Max Frisch Stiller, Homo faber und Mein Name sei Gantenbein*. Stuttgart: UTB Verlag 1996.

Reich-Ranicki, Marcel, *Max Frisch. Aufsätze*. Zürich: Ammann 1991.

Schmitz, Walter: *Max Frisch Homo faber. Materialien, Kommentar*. München: Hanser 1977.

Weidermann, Volker: *Max Frisch. Sein Leben, seine Bücher*. Köln: btb Verlag 2012.