

URSULA AMREIN

»KAFKA IST NIEMALS EIN KÄFER GEWESEN«

Wirklichkeitsreferenzen in Max Frischs
Poetikvorlesungen *Schwarzes Quadrat*

Im November 1981 hielt Max Frisch auf Einladung des City College in New York zwei Poetikvorlesungen, die in deutscher Sprache erst postum unter dem Titel *Schwarzes Quadrat* (2008) erschienen sind.¹ Zugänglich war bis zu diesem Zeitpunkt nur die von der Zeitschrift *Fiction* 1985/89 in zweiteiliger Folge gedruckte Übersetzung ins Englische, die indes kaum Beachtung fand.² Warum Frisch von einer weiteren Veröffentlichung absah, muss offen bleiben. Die Vorlesungen jedenfalls weisen über eine Gelegenheitsarbeit weit hinaus. Der Autor, der 1981 seinen siebzigsten Geburtstag feiern konnte, nahm die Einladung aus New York zum Anlass, grundsätzlich über die Bedeutung von Literatur nachzudenken. Ins Zentrum rückt er dabei die Frage nach der Wirklichkeitsreferenz von Literatur, wobei nicht nur die Modalitäten der referentiellen Bezugnahme und die damit verbundenen poetischen Verfahrensweisen zur Debatte stehen, sondern der Begriff der Wirklichkeit selbst einer kritischen Reflexion unterzogen wird. Insofern Frisch poetikgeschichtliche Positionen und Zäsuren immer auch mit den Daten »1945« und »1968« vermittelt, kommentiert er mit der eigenen Biographie auch die Formierung der Nachkriegsmoderne.

¹ Max Frisch, *Schwarzes Quadrat. Zwei Poetikvorlesungen*, hrsg. v. Daniel de Vin unter Mitarb. v. Walter Obschlager, mit e. Nachw. v. Peter Bichsel, Frankfurt/M. 2008.

² Abgedruckt ist das für den Vortrag von Deutschen ins Englische übertragene Manuskript; vgl. Frisch, *Schwarzes Quadrat* (wie Anm. 1), S. 9.

RHETORIK DER ABGRENZUNG

Er habe keine Theorie, nicht von der Theorie also, vielmehr von der eigenen Geschichte wolle er sprechen. Mit dieser Erklärung eröffnet Max Frisch seine Poetikvorlesungen und weist gleich zu Beginn Erwartungen zurück, die mit dem universitären Kontext der Veranstaltung aufgerufen sind. Von der Wissenschaft grenzt er sich ab als einer Institution, die für sich das Privileg der Deutungshoheit beanspruche, und rationalisierend schiebt er die Erklärung nach, Theorien verfehlten das Lebendige und Widerständige der Literatur, zielten an der Eigengesetzlichkeit der Kunst grundsätzlich vorbei. Am Beispiel von Bertolt Brecht, den er am Schauspielhaus Zürich 1947 kennen gelernt hatte und dem er ganz entscheidende Impulse für seine Tätigkeit verdankt, profiliert er seine Argumentation, indem er den Theoretiker gegen den Künstler ausspielt und die Auffassung widerlegt, die Theorie könnte eine praktikable Anleitung zum Schreiben liefern. »Seine Theorie des Epischen Theaters hat viele seiner Schüler in die Sackgasse geführt, so auch mich«, hält Frisch fest und führt aus: Brecht »war kreativ genug, sich seiner Theorie dialektisch zu widersetzen. Er brauchte sie als Widerstand, so schien es mir später, wie er auch den marxistischen Katechismus gebraucht hat als Widerstand für sein Genie.«³ Da Frisch, wie er von sich behauptet, weder über eine Theorie noch über ein Rezept verfüge, sieht er sich mit der Einladung zur Vorlesung dazu herausgefordert, zu überlegen, »warum ich eigentlich Schriftsteller geworden bin«.⁴ Im Gestus der Bescheidenheit zieht er sich auf eine Sprechposition zurück, die im Privaten verortet ist und die er auch nutzt, um sich gegen Einwendungen abzusichern.

Damit ist der Rahmen für zwei Vorlesungen abgesteckt, die so theoriefern nicht sind, wie der Autor postuliert. Frisch nämlich wendet sich mit der Frage der Wirklichkeitsreferenz einem zentralen Gegenstand der Poetik zu. Seine Überlegungen sind denn auch vielschichtiger angelegt, als der Text auf Anhieb zu erkennen gibt. Dies zeigt sich insbesondere in der Schlusspassage, wenn der Autor den Blick zurück vertauscht mit dem Blick in die Zukunft und seine Überlegungen in Form eines Manifests zusammenfasst, das dazu auffordert, die Literatur als radikale Gegen-Position zur Macht, als Medium einer Utopie des Menschlichen schlechthin zu begreifen. Die private Bilanz ist damit in ein Manifest übersetzt, dem Frisch

³ Ebd., S. 20. – Zu Max Frischs Auseinandersetzung mit Bertolt Brecht vgl. Ursula Amrein, Ästhetik der Distanz. Klassik und Moderne in der Dramaturgie von Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt, in: dies., Phantasma Moderne. Die literarische Schweiz 1880 bis 1950, Zürich 2007, S. 149-166.

⁴ Frisch, Schwarzes Quadrat (wie Anm. 1), S. 21.

den Titel *Schwarzes Quadrat* gibt und das als Vermächtnis des Siebzigjährigen angesehen werden kann.

MALEWITSCHS SCHWARZES QUADRAT AUF WEISSEM GRUND –
AVANTGARDE UND ABSTRAKTION

So bescheiden Frisch sich zu Beginn der Rede gibt, so ambitioniert ist dieser Schluss. Mit dem *Schwarzen Quadrat* nämlich ist die Ikone der Moderne schlechthin aufgerufen.⁵ In der Logik der Rede rückt diese an die mit der Absage an die Theorie bezeichnete Leerstelle und soll über die Unmittelbarkeit der Anschauung die Evidenz einer Argumentation bezeugen, die diskursiv allein nicht einzuholen ist. Dieses Verfahren, die Reflexion über die Literatur auf eine Auseinandersetzung mit den Darstellungsmöglichkeiten des Bildes zu verschieben, ist nicht neu, gehört vielmehr grundlegend zu den Praktiken der literarischen Moderne, die die Grenzen ihrer Ausdrucksfähigkeit vielfach in der Auseinandersetzung mit dem Visuellen erprobt.

Was aber macht für Frisch die Wende zum Bild produktiv? Warum kann Kasimir Malewitschs 1915 an der letzten Futuristen-Ausstellung in St. Petersburg gezeigtes Bild *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund* zur Referenz für seine Poetik werden? Eine eingehendere Beschäftigung Frischs mit Malewitsch ist nicht dokumentiert. In der Schweiz präsentierten das Kunstmuseum Winterthur und die Kunsthalle Bern in den sechziger Jahren Werke des Künstlers. Zu einem eigentlichen Malewitsch-Boom kam es zu Beginn der achtziger Jahre anlässlich der Feierlichkeiten zum hundertsten Geburtstag des russischen Avantgardisten. Einer größeren Öffentlichkeit bekannt wurde Malewitsch mit der Ausstellung im Kunstmuseum Düsseldorf 1976 *Die reine Form. Von Malewitsch zu Albers*, der zur Feier des 100. Geburtstages 1978 veranstalteten Ausstellung in der Galerie Gmurzynska in Köln und der 1980 von der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf gezeigten Ausstellung *Kasimir Malewitsch (1878-1935)* –

⁵ Zur Entstehung und Interpretationsgeschichte von Kasimir Malewitschs *Schwarzem Quadrat auf weißem Grund* vgl. Kasimir Malewitsch. *Werk und Wirkung*. Katalog zur Ausstellung im Museum Ludwig Köln vom 10. November 1995 bis 28. Januar 1996, hrsg. v. Evelyn Weiss, Köln 1995; Jeannot Simmen, Kasimir Malewitsch. *Das Schwarze Quadrat – Vom Anti-Bild zur Ikone der Moderne*, Frankfurt/M. 1998; *Das Schwarze Quadrat. Hommage an Malewitsch*, Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle vom 23. März bis 10. Juni 2007, Ostfildern 2007; *Von der Fläche zum Raum. Malewitsch und die frühe Moderne*, Katalog zur Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden vom 25. Oktober 2008 bis 25. Januar 2009, hrsg. v. Karola Kraus u. Fritz Emslander, Köln 2008.

Werke aus sowjetischen Sammlungen, realisiert in Zusammenarbeit mit der Staatlichen Außenhandelsorganisation der UdSSR in Moskau.

Frischs Poetikvorlesungen sind in diesem zeitlichen Umfeld entstanden. Der Verweis auf das *Schwarze Quadrat* kann vor diesem Hintergrund als entschiedenes Bekenntnis zur Moderne, genauer noch zur internationalen Avantgarde aufgefasst werden. Ziel der künstlerischen Avantgarde ist es, bestehende Grenzen aufzusprengen, in neue Ausdrucksbereiche vorzustoßen und zwischen den Sphären von Kunst und Gesellschaft so zu vermitteln, dass beide ununterscheidbar ineinander aufgehen. Malewitsch hat den revolutionären Gestus dieser Bewegung in seiner ganzen Radikalität erfasst. Formal gewinnt sein Bild Sprengkraft aus der Absage an die Gegenständlichkeit und dem damit verbundenen Vorgang der Abstraktion.⁶ Das *Schwarze Quadrat* verweist zurück auf sich selbst und durchbricht diese Selbstreferentialität zugleich im Verweis auf ein Allgemeines und Absolutes. Malewitsch hat diese Transzendenz seines Werks mit dem Göttlichen in Verbindung gebracht.⁷ Mit der Inszenierung des Bildes an jener Stelle, wo traditionellerweise die russische Ikone hängt, unterstrich die Futuristen-Ausstellung in St. Petersburg diese Dimension (Abb. S. 478). Frisch kann in diesem Sinne konstatieren: »Kunst als solche ist transzendent. Wie Walter Benjamin es sagt: Die Kunst als Statthalter der Utopie.«⁸ Anzumerken ist, dass das Benjamin zugeschriebene Zitat nicht belegt ist.⁹ Frisch dürfte sich an dieser Stelle unausgesprochen auf Theodor W. Adorno beziehen, mit dem er im Austausch stand und der das Kunstwerk zum »Statthalter« nicht entfremdeter menschlicher Existenz erklärt hatte.¹⁰

Mit der Öffnung auf ein Allgemeines hin gewinnt Malewitschs *Schwarzes Quadrat* eine universelle Bedeutung. Das Verfahren der Abstraktion ermöglicht in dieser Weise eine Übertragung in andere zeitliche und räumliche Kontexte, was Frisch in einer zur Anekdote konfigurierten Szene wie folgt zur Darstellung bringt. Er zeigt, wie das *Schwarze Quadrat* als

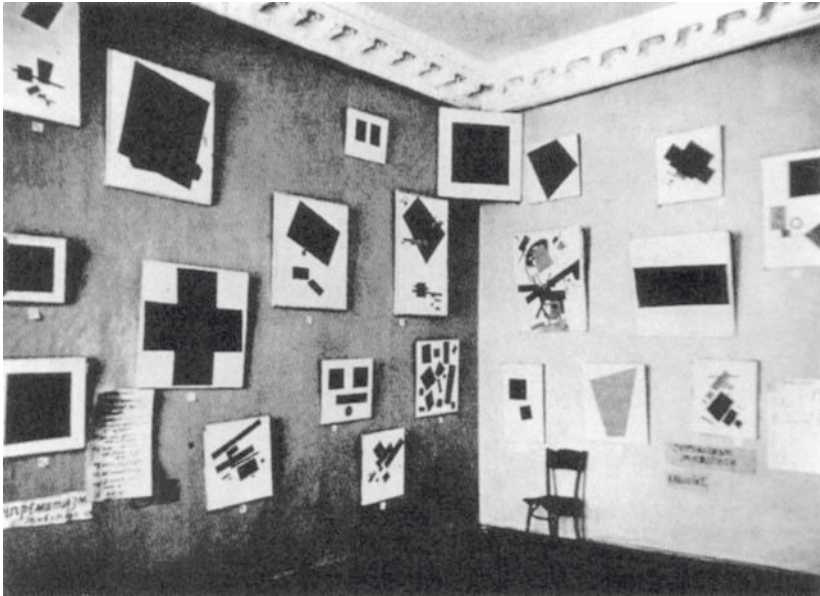
⁶ Zum Verfahren der Abstraktion sowie der kunsthistorischen Bedeutung von Malewitschs *Schwarzem Quadrat* in diesem Kontext siehe Sabine Flach, *abstrakt/Abstraktion*, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. v. Karlheinz Barck, Martin Fontius et al., Bd. 7, Stuttgart, Weimar 2005, S. 1-40, zum *Schwarzen Quadrat* siehe insbesondere S. 22f.

⁷ Kasimir Malewitsch, *Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*, hrsg. v. Aage A. Hansen-Löve, München 2004.

⁸ Frisch, *Schwarzes Quadrat* (wie Anm. 1), S. 75.

⁹ Auskunft des Walter Benjamin-Archivs an der Akademie der Künste in Berlin vom 25. Mai 2009.

¹⁰ Vgl. Theodor W. Adorno, *Der Artist als Statthalter* [1953], in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 11, Frankfurt/M. 1997, S. 114-126; ders., *Philosophie der neuen Musik* [1949], in: ders., *Gesammelte Schriften* (ebd.), Bd. 12, S. 196.



Kasimir Malewitschs *Schwarzes Quadrat* an der vierten und letzten Futuristen-Ausstellung in Petrogard 1915. Die Ausstellung präsentiert das Bild oben und übereck an der traditionellerweise der Ikone vorbehaltenen Stelle.

Schlüsselwerk der russischen Avantgarde vom Stalinismus und später dem Sozialistischen Realismus buchstäblich in den Keller verbannt wurde, seine Strahlkraft deswegen aber nicht verloren hat. Aus diesem Grund soll es der Öffentlichkeit verborgen bleiben. Denn, so der einer kommunistischen Funktionärin zugeschriebene Kommentar, »das Volk könnte nicht verstehen, wozu dieses schwarze Quadrat, aber es würde sehen, dass es noch etwas anderes gibt als die Gesellschaft und den Staat.« Mit Nachdruck wiederholt Frisch: »DASS ES NOCH ETWAS ANDERES GIBT. Das ist die Irritation. KUNST ALS GEGEN-POSITION ZUR MACHT.« (Hervorh. im Text).¹¹ Nicht als politisches Statement mithin soll Kunst bedeutsam sein, vielmehr in der permanenten Revolte gegen das Bestehende.

¹¹ Frisch, *Schwarzes Quadrat* (wie Anm. 1), S. 71. – Ob die Anekdote verbürgt ist, muss offen bleiben. Im weitesten Sinne bezieht sie sich auf die von der sowjetischen Kulturpolitik unterdrückte Avantgarde, vgl. Dirk Kretzschmar, *Die sowjetische Kulturpolitik von 1970 bis 1980. Von der verwalteten zur selbstverwalteten Kultur. Analysen und Dokumente*, Bochum 1993.

DIE AUTONOMIE DES ÄSTHETISCHEN IN DER
NACHGESCHICHTE DES ZWEITEN WELTKRIEGS

Dass Kunst mehr und anderes zu sagen hat als die Politik, darüber denkt Frisch in seinen Poetikvorlesungen nach und erweist sich dabei als Autor, der seiner Zeit gerade darin verhaftet ist, dass er der Literatur eine über die eigene Zeit hinausweisende Bedeutung zuspricht. Ein Blick auf die Anfänge seiner schriftstellerischen Karriere kann diesen Zusammenhang nicht nur verdeutlichen, sondern macht auch sichtbar, dass Frisch sich in der Rückschau auf die eigene Schreibgeschichte insbesondere bestätigend auf poetologische Konzepte abstützt, die er schon in der Zeit unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg ausformuliert hatte.

Frisch trat mit zwei Dramen auf den Schauplatz der Literatur, die sich sehr unterschiedlich präsentieren und in ihrer Gegensätzlichkeit das Feld abstecken können, innerhalb dessen sich seine Literatur entfaltet. Es sind dies die beiden Dramen *Nun singen sie wieder. Versuch eines Requiems*, dessen Uraufführung das Zürcher Schauspielhaus 1945 zeigte, sowie *Santa Cruz. Eine Romanze*, das bereits 1946 ebenfalls vom Schauspielhaus uraufgeführt wurde. Frischs Karriere ist mit dieser Bühne untrennbar verbunden. Hier konnte er nicht nur seine Dramen zur Aufführung bringen, sondern sah sich in Auseinandersetzung mit der Spielpraxis des Zürcher Theaters auch zur Formulierung einer Ästhetik herausgefordert, für die er in den Poetikvorlesungen Malewitschs *Schwarzes Quadrat* als Chiffre einsetzt. 1933 hatte sich das Zürcher Schauspielhaus als Theater der Emigration profiliert und war mit der Schließung der deutschen Bühnen im Winter 1944 zur bedeutendsten deutschsprachigen Bühne aufgestiegen.¹² Nachdem es in den dreißiger Jahren zunächst mit dokumentarischen Zeitstücken gegen den Nationalsozialismus angetreten war, entwickelte es während des Zweiten Weltkriegs eine ganz Friedrich Schillers Autonomie des Ästhetischen verpflichtete Bühnenkunst. Vor dem Hintergrund der französischen Revolutionskriege hatte Schiller die Literatur dazu aufgerufen, sich aus dem politischen Tagesgeschäft herauszuhalten und in Distanz zur eigenen Zeit das Bild einer harmonischen, den Idealen der Freiheit und der Humanität verpflichteten Gesellschaft präsent zu halten. Die Aufgabe der Literatur war darin in Auseinandersetzung mit und zugleich in Abgrenzung vom politischen Alltag definiert.

¹² Zum Zürcher Schauspielhaus in der Zeit vor und während des Zweiten Weltkriegs vgl. Ursula Amrein, »Los von Berlin!« Die Literatur- und Theaterpolitik der Schweiz und das »Dritte Reich«, Zürich 2004, hier insbesondere S. 381-534.

In Übereinstimmung mit diesem Programmwurf der deutschen Klassik hielt das Schauspielhaus fest: »Das Theater muss politisch sein, aber gegen die Politik der äusseren Geltung [...]. Es muss revolutionär sein für die Gerechtigkeit und für die Menschlichkeit.«¹³ Die Bühne wollte entsprechend »das Bild des Menschen in seiner ganzen Mannigfaltigkeit [...] wahren und [...] zeigen und damit eine Position gegen die zerstörenden Mächte des Faschismus [...] schaffen«.¹⁴ Dramaturg Kurt Hirschfeld prägte für diese Ästhetik den Begriff »humanistischer Realismus«,¹⁵ während Direktor Oskar Wälterlin vom »entzauberten Theater«¹⁶ sprach und sich darin deutlich auch vom propagandistischen Stil der nationalsozialistischen Bühnen abgrenzte. Klassiker dominierten gemäß dieser Ästhetik den Spielplan. Das Schauspielhaus brachte aber auch moderne Autoren zur Aufführung, sofern sich diese mit der Frage des Menschlichen modellhaft auseinandersetzten. Mit der Aufführung englischer, französischer, spanischer und amerikanischer Gegenwartsautoren, darunter Jean Paul Sartre, Paul Claudel, Federico Garça Lorca, John Steinbeck oder Oscar Wilde, zeigte es Werke, die als ausländische an den gleichgeschalteten Bühnen in Deutschland generell verboten waren und übernahm so auch eine wichtige kulturelle Vermittlungsfunktion. Seit Beginn der vierziger Jahre arbeitete die Bühne außerdem mit Bertolt Brecht zusammen, der in Zürich *Mutter Courage und ihre Kinder* (1941), *Der gute Mensch von Sezuan* (1943), *Leben des Galilei* (1943) sowie *Puntilla und sein Knecht Matti* (1948) uraufführen konnte. 1947 war Brecht nach Zürich übersiedelt, wo er sich bis 1949 aufhielt. Während dieser Zeit formulierte er mit dem *Kleinen Organon für das Theater* (1949) seine Theorie der Verfremdung, die sich insofern mit der Ästhetik des Schauspielhauses vermitteln ließ, als sie Schillers Konzept der Idealisierung radikalisiert und wie dieser auf die reflektierende Distanz zum Dargestellten setzt.¹⁷ Mit seiner Theaterästhetik besaß Brecht Vorbildcharakter für Frisch, der dem Dramatiker am Schauspielhaus erst nach der erfolgreichen Inszenierung seiner ersten Stücke begegnet war. Im *Tagebuch 1946-1949* verweist Frisch ausdrück-

¹³ Oskar Wälterlin, Bekenntnis zum Theater, Zürich 1955, S. 168.

¹⁴ Kurt Hirschfeld, Dramaturgische Bilanz, in: Theater. Meinungen und Erfahrungen von Therese Giehse, Ernst Ginsberg, Wolfgang Heinz, Leopold Lindtberg, Teo Otto, Karl Paryla, Leonard Steckel, Oskar Wälterlin, Affoltern am Albis 1945 (Über die Grenzen, Schriftenreihe 4), S. 11-16, hier S. 15.

¹⁵ Hirschfeld, Dramaturgische Bilanz (wie Anm. 14), S. 15.

¹⁶ Oskar Wälterlin, Entzaubertes Theater, Zürich 1945 (Schriftenreihe des Schauspielhauses Zürich, Nr. 8).

¹⁷ Auf diese Verbindung zwischen Schiller und Brecht hat insbesondere Friedrich Dürrenmatt hingewiesen, vgl. Amrein, Ästhetik der Distanz (wie Anm. 3), S. 161.

lich auf die Bedeutung des *Organon*,¹⁸ betont aber auch: »Der Umgang mit Brecht, anstrengend, wie wohl jeder Umgang mit einem Überlegenden«. ¹⁹ Die ambivalente Haltung gegenüber dem Vorbild dokumentiert sich auch in der eingangs zitierten Passage aus den Poetikvorlesungen, wenn Frisch den genuine Dramatiker gegen den marxistischen Denker ausspielt und rückblickend seine bereits in den vierziger Jahren geäußerte Einschätzung bestätigt.²⁰

Es war Kurt Hirschfeld, der mit Max Frisch auch Friedrich Dürrenmatt ans Zürcher Schauspielhaus holte und so den Grundstein legte für zwei Karrieren, die über die Vermittlung der Exiltradition die Nachkriegsmoderne maßgeblich prägten. Am 29. März 1945 zeigte das Theater die bereits erwähnte Uraufführung von *Nun singen sie wieder*. Unmittelbar vor Kriegsende kommentierte Frisch die Katastrophe des Zweiten Weltkriegs hier in einer als Requiem, als Totengedenken, angelegten Szenenfolge und verwies auf das Skandalon, dass kulturelle Höchstleistungen und Massenmorde sich nicht ausschließen, dass Kultur Barbarei nicht zu verhindern vermochte. In der Person Reinhard Heydrichs, dem 1942 mit der »Endlösung der Judenfrage« beauftragten Leiter des Reichssicherheitshauptamts sah Frisch diesen Gegensatz verkörpert, und nahezu zeitgleich wie Frisch schrieb Paul Celan in Anspielung auf den Mörder und Musikliebhaber mit der *Todesfuge* jenes Gedicht, das den KZ-Schergen die doppelte Meisterschaft im Töten und in der Kunst attestiert.

Im Verweis auf Heydrich kritisiert Frisch eine »ästhetische Kultur«, zu der er im *Tagebuch 1946-1949* anmerkt: »Ihr besonderes, immer sichtbares Kennzeichen ist die Unverbindlichkeit, die säuberliche Scheidung zwischen Kultur und Politik [...]. Es ist eine Geistesart, die das Höchste denken kann [...] und die das Niederste nicht verhindert, eine Kultur, die sich strengstens über die Forderung des Tages erhebt, ganz und gar der Ewigkeit zu Diensten.«²¹ Kunst werde in dieser Weise zum »Götzen«, sei bloßes Alibi.²² Deziert stellt er sich damit gegen ein Kunstverständnis, das sich die Autonomie des Ästhetischen in falscher Weise zu eigen macht, Kunst und Wirklichkeit zwei getrennten Sphären zuweist, die nicht im Sinne Schillers vermittelt sind, sondern in perfider Weise der Kaschierung

¹⁸ Max Frisch, *Tagebuch 1946-1949*, in: ders., *Gesammelte Werke*. Jubiläumsausgabe in sieben Bänden, hrsg. v. Hans Mayer unter Mitw. v. Walter Schmitz, Bd. 2, Frankfurt/M. 1986, S. 347-750, hier S. 600.

¹⁹ Ebd., S. 593

²⁰ Vgl. Amrein, *Ästhetik der Distanz* (wie Anm. 3), S. 157.

²¹ Frisch, *Tagebuch 1946-1949* (wie Anm. 18), S. 629.

²² Ebd. – In wörtlicher Anlehnung an diese Passage argumentiert Frisch auch im Text *Kultur als Alibi* [1949], in: *Gesammelte Werke* (wie Anm. 18), Bd. 2, S. 337-343.

einer brutalen Realität dienen. Dass Frisch sein Drama im Gegensatz dazu bewusst in jene Tradition der Schillerschen Ästhetik stellt, wie sie am Schauspielhaus praktiziert wurde, belegt sein Kommentar *Über Zeitereignis und Dichtung* im Programmheft zur Uraufführung. Frisch formulierte hier die Prämissen jener Poetik, die er im *Schwarzen Quadrat* aus der Perspektive der Nachträglichkeit für verbindlich erklärt. Einleitend führt er im Programmheft aus, der Autor hätte auf die Gegenwart

nicht mit Verwünschungen, nicht mit Urteilen eines Richters [zu reagieren, U. A.], sondern mit Arbeit, mit seinem persönlichen Versuch, das Vorhandensein einer andern Welt darzustellen, ihre Dauer aufzuzeigen; er äußert sich zum Zeitereignis, indem er es nicht, wie man oft allzu leichthin von ihm fordert, als das einzig Wirkliche annimmt, sondern im Gegenteil: indem er ihm alles andere, was Leben heißt und auch noch Wirklichkeit hat, entgegenstellt.²³

Diese Sätze verblüffen in ihrer fast wörtlichen Übereinstimmung mit den Ausführungen in den Poetikvorlesungen, wo Frisch die Kunst als Gegenposition zur Macht und als Medium beschreibt, das dem genuin Menschlichen zum Durchbruch verhilft.²⁴ Aus dieser Definition leitet sich auch sein Verständnis von Zeitgenossenschaft ab, zu dem er sich 1945 mit Blick auf die Sonderstellung der Schweiz wie folgt geäußert hatte:

Wir haben den Krieg nicht am eigenen Leib erlitten [...], andererseits haben natürlich auch wir ein Erleben von den Dingen, die ringsum geschehen, die, wie jeder weiß, auch unser Schicksal bestimmen. Der Krieg geht uns im höchsten Grade an, auch wenn er uns verschont.²⁵

Skizziert wird hier eine Position, die durch Nähe und Distanz zum Kriegsgeschehen gleichermaßen definiert ist. Unbeteiligtes Wegsehen sei in dieser Situation unmöglich, die Schweiz vielmehr verpflichtet, das Geschehen aus einer neutralen Warte zu kommentieren und eine Rolle zu übernehmen, die Frisch ausdrücklich mit jener des Chors in der antiken Tragödie in Verbindung bringt.

Die zitierte Passage ist ein Beispiel für das intensive Nachdenken der Nachkriegsautoren über die Darstellbarkeit des Zweiten Weltkriegs, und sie verdeutlicht auch den Rechtfertigungsdruck, dem Frisch ausgesetzt war, als er sich aus der Position der verschonten Schweiz zu den Vorgän-

²³ Max Frisch, *Über Zeitereignis und Dichtung* [1945], in: ders., *Gesammelte Werke* (wie Anm. 18), Bd. 2, S. 285-289, hier S. 285.

²⁴ Frisch, *Schwarzes Quadrat* (wie Anm. 1), S. 63 u. 73.

²⁵ Frisch, *Über Zeitereignis und Dichtung* (wie Anm. 23), S. 285f.

gen in Deutschland äußerte. Die moralische Berechtigung dazu wurde ihm mehrfach abgesprochen, als Schweizer, der die Situation nicht aus eigener Anschauung kenne, stehe ihm ein Urteil nicht zu. Frisch jedoch lässt sich das Recht zur Rede nicht nehmen und begründet, »unmöglich« könne ein Schriftsteller alles »am eigenen Leib erfahren«²⁶ haben, worüber er schreibe.

Seinen Kritikern hält er zuletzt entgegen: »Kafka ist niemals ein Käfer gewesen«.²⁷ Mit diesem Satz hat Frisch die Formel für seine Zeitgenossenschaft gefunden. Denn dass Kafka kein Käfer war, lässt sich ebenso wenig in Abrede stellen, wie die Tatsache zu bestreiten ist, dass die *Verwandlung* auf ein Reales im Sinne einer existentiellen Erfahrung verweist. Und wie als Nachhall auf diesen Satz heißt es im *Schwarzen Quadrat* zu Kafkas *Die Verwandlung*:

Imagination bleibt haften.

(Wie etwas, was uns persönlich zugestossen ist.)

Als ich *Die Verwandlung* von Kafka zum ersten Mal gelesen habe, war ich Student, jemand gab mir das Büchlein [...]. Anderes was ich damals gelesen habe, zum Teil habe ich es vergessen, zum Teil weiss ich nur noch, dass ich das und das gelesen habe [...]. Hingegen die absurde Geschichte von einem, der eines Morgens, als er aufwacht wie eh und je, ein Käfer ist, das hat sich eingepägt: als eine Erfahrung, die da ist, auch wenn ich nicht an Literatur denke.²⁸

DAS REALE IN DER FIKTION UND DIE WAHRHAFTIGKEIT DER DARSTELLUNG

Dass Literatur über den Umweg der Fiktion in der Lebenswirklichkeit ankommen muss, das gehört zu den Grundüberzeugungen von Max Frisch, wobei er Kunst immer in Opposition zur Macht des Faktischen, zur Welt des Bestehenden, zu der von den Inhabern zur einzigen und für richtig erklärten Wirklichkeit denkt.

Hellhörig reagierte Frisch denn auch auf buchstäblich falsche Töne. Das zeigt exemplarisch seine Besprechung von Werner Bergengruens Gedichtband *Dies irae*, der 1946 im Zürcher Arche-Verlag erschienen war. Verleger Peter Schifferli präsentierte diesen Band als Zeugnis der »deutschen

²⁶ Ebd., S. 288.

²⁷ Ebd.

²⁸ Frisch, *Schwarzes Quadrat* (wie Anm. 1), S. 42f.

Widerstands-Dichtung überhaupt«²⁹ und provozierte damit den heftigen Protest von Max Frisch. In seiner Besprechung für die *Neue Schweizer Rundschau* betonte er die Notwendigkeit einer Wiederaufnahme des Kontakts mit Deutschland, wies Bergengruens Zyklus als Beitrag zur »Versöhnung«³⁰ indes entschieden zurück und kritisierte das literarische Verfahren der Überblendung von Zeitgeschichte und Jüngstem Gericht als »Mystifikation« und als Ästhetisierung.³¹ Bei Bergengruen und anderen Autoren der so genannt »inneren« Emigration werde einzig vom »deutschen Leiden« gesprochen, »von dem Vielfachen an Leiden, das Deutsche über die anderen Völker gebracht haben und das ganz genau benannt werden kann«,³² sei nichts zu erfahren, stattdessen werde Deutschland als Opfer inszeniert, das wie Christus die Sünden anderer Völker auf sich nehme und stellvertretend für diese leide. Schuld werde in dieser Weise klein geredet, die Täter zu Opfern stilisiert, bilanziert Frisch und konstatiert, dass mit Bergengruen »ein Deutscher unserer Tage [...] die deutsche Schuld auf eine religiöse Weise auflösen will in die allmenschliche Schuld.«³³

Mit vergleichbaren Argumenten distanzierte sich im Übrigen auch Erika Mann von den Autoren der »inneren« Emigration, wobei sie zustimmend insbesondere auf die zitierte Kritik von Max Frisch verwies.³⁴ Sie war es auch, die öffentlich dagegen protestierte, dass mit Wilhelm Furtwängler jener das Dritte Reich repräsentierende Dirigent seine Karriere nach Kriegsende fortsetzen konnte, indem er die politische Instrumentalisierung der Kunst im Nationalsozialismus nachträglich im Beharren auf die Autonomie des Ästhetischen leugnete.³⁵ Genau hier zieht auch Frisch die Grenze zwischen der »richtigen«, nämlich auf die »Wahrhaftigkeit der Darstellung«³⁶ zielenden und einer »falschen«, »affirmativ[]« der »herrschenden Partei«³⁷ dienenden Kunst. Im *Schwarzen Quadrat* führt er aus:

²⁹ Peter Schifferli, Nachwort, in: Werner Bergengruen, *Dies irea* [1945], 2. Aufl., Zürich 1946, S. 29f.

³⁰ Max Frisch, *Stimmen eines anderen Deutschland? Zu Zeugnissen von Wiechert und Bergengruen* [1946], in: ders., *Gesammelte Werke* (wie Anm. 18), Bd. 2, S. 297–311, hier S. 310.

³¹ Ebd., S. 310f.

³² Ebd., S. 310.

³³ Ebd., S. 308.

³⁴ Erika Mann, *Die »innere« Emigration*, unveröffentlichtes Typoskript [1946], in: dies., *Blitze überm Ozean. Aufsätze, Reden, Reportagen*, hrsg. v. Irmela von der Lühe u. Uwe Naumann, Reinbek bei Hamburg 2001, S. 382–387.

³⁵ Erika Mann, *Die Ovationen für Furtwängler*, Leserbrief in der *New York Herald Tribune* vom 13. Juni 1947, in: dies., *Blitze* (wie Anm. 34), S. 387–389.

³⁶ Frisch, *Schwarzes Quadrat* (wie Anm. 1), S. 63.

³⁷ Ebd., S. 49.

Die Meinung, man könne sich der Politik entziehen, indem man Künstler ist, habe ich früh verloren. Das war vielleicht die Meinung von Wilhelm Furtwängler, der in Nürnberg, während die Rassen-Gesetze in Kraft gesetzt worden sind, die »Eroica« von Beethoven dirigiert hat. Ich glaube, es war die »Eroica«, sicher grossartig dirigiert.

Allgemein gesprochen:

Wer von Politik nichts wissen will, hat seinen politischen Beitrag schon geleistet: er dient der jeweils herrschenden Partei und diese weiss es zu schätzen, dass ein Künstler sich für apolitisch hält.

Seine Kunst ist affirmativ.

Und das ist schon eine Funktion ...³⁸

Hatte Frisch schon früh auf den politischen Zusammenhang einer vermeintlich apolitischen Kunst verwiesen,³⁹ so spitzt er 1981 seine Kritik zu, indem er jetzt auch den institutionalisierten Zusammenhang von Kunst und Macht im Dritten Reich problematisiert und sich gleichzeitig gegen die mit »1968« geforderte politische Literatur stellt.⁴⁰ Frisch wendet sich mithin nicht allein gegen die vermeintlich apolitische Kunst, erklärt vielmehr auch die »direkt-politische« Funktion der Kunst für wirkungslos und modifiziert die forcierte Rede der 68er von der Kunst als einer »Gegen-Macht«, indem er die Kunst ausdrücklich nicht als »Macht«, sondern akzentuierter als »Gegen-Position zur Macht« definiert und sie so von dieser abhebt.⁴¹

Im poetologischen Kontext der Autonomieästhetik steht auch das zweite von Max Frisch am Zürcher Schauspielhaus uraufgeführte Stück *Santa Cruz*. Nicht mehr das Zeitgeschehen bildet hier die Referenz. Es geht vielmehr um Ehe und Liebe als Metaphern für Ordnung und Aufbruch und damit um ein Thema, das gleichsam den zweiten Strang in Frischs Schaffen markiert. In *Santa Cruz* sind diese Gegensätze topographisch an das Schloss und das Meer, die Festung und das Schiff gebunden und erscheinen verkörpert in der Figur des Rittmeisters einerseits, dem Vaganten Pelegrin andererseits. Letzterer ist Gegenspieler und auch Doppelgänger des Rittmeisters, er steht für das von der Ordnung ausgesperrte Andere, das als Sehnsuchtsbild lockt und verlockt, Erfüllung verspricht, zerstörerisch wirken kann und als Verdrängtes selbst von der Auslöschung bedroht ist. Mit seinem Tod, so schreibt Frisch im Programmheft, »stirbt

³⁸ Ebd.

³⁹ Max Frisch, Tagebuch 1946-1949 (wie Anm. 18), Bd. 2, S. 347-750, hier S. 632.

⁴⁰ Frisch, Schwarzes Quadrat (wie Anm. 1), S. 48f.

⁴¹ Ebd., S. 63.

der ewig Andere in uns«. ⁴² Auch zur Aufführung äußerte er sich hier, wobei er in Anlehnung an Strindbergs *Traumspiel* festhält:

Das Stück [...] möchte die Dinge nicht spielen lassen, wie sie im Kalender stehen, sondern so, wie sie in unserem Bewußtsein spielen, wie sie auftreten auf der Bühne unseres seelischen Erlebens: also nicht Chronik, sondern Synchronik. Oder fürs Auge gesprochen. Transparenz aller Gegenwart, die immer wieder vor einer Landschaft der Erinnerung spielt. Wir wissen ja, daß die Dinge, die wir als Erinnerung bezeichnen, Gegenwart sind. Nämlich für unser Erleben. ⁴³

So gegensätzlich sich die beiden ersten Uraufführungen von Frisch präsentieren, so weisen sie doch eine Reihe von Gemeinsamkeiten auf, die die Werke verklammern, sie in ihrer Tiefenstruktur miteinander verbinden. Gegenstand beider Werke ist das nicht gelebte Leben, es sind Hoffnungen, Wünsche und Erwartungen, die gewaltsam vernichtet werden oder einem schleichenden Prozess der Zerstörung ausgesetzt sind. Frisch versteht Literatur denn auch grundsätzlich als »Bekenntnis zur Trauer« und darin »Einladung zum Protest«, so die Formulierungen im *Schwarze Quadrat*. ⁴⁴ Es geht ihm dabei nicht um die dokumentarische Wiedergabe der äußeren Wirklichkeit, nicht um die empirische Realität und Faktizität des Dargestellten, sondern um ein Verfahren, das er als »Widerspiel von Wahrnehmung und Imagination« ⁴⁵ beschreibt und das auf ein Reales im Sinne einer genuin menschlichen Erfahrung zielt.

ENTKONTEXTUALISIERUNG UND TRANSFORMATION

Dieses Verfahren kann eine Passage aus dem *Tagebuch 1946-1949* verdeutlichen. Sie bezieht sich auf den Besuch einer Probe am Zürcher Schauspielhaus und formuliert in nuce eine Poetik der Nachkriegsmoderne. Frisch hält hier fest:

Heute wieder einmal an einer Probe, und da ich eine Stunde zu früh war, verzog ich mich in eine Loge, wo es dunkel ist wie in einer Beichtnische. Die Bühne war offen, zum Glück, und ohne Kulissen, und das Stück, das geprobt werden sollte, kannte ich nicht. Nichts ist so anregend wie das

⁴² Max Frisch, Zu Santa Cruz, in: ders., *Gesammelte Werke* (wie Anm. 18), Bd. 2, S. 76f., hier S. 77.

⁴³ Ebd., S. 76.

⁴⁴ Frisch, *Schwarzes Quadrat* (wie Anm. 1), S. 62.

⁴⁵ Frisch, *Tagebuch 1946-1949* (wie Anm. 18), S. 574.

Nichts, wenigstens zeitweise. Nur gelegentlich ging ein Arbeiter über die Bühne, ein junger Mann in braunem Overall; er schüttelt den Kopf, bleibt stehen und schimpft gegen einen andern, den ich nicht sehen kann, und es ist eine ganz alltägliche Sprache, was auf der Bühne ertönt, alles andere als Dichtung – kurz darauf erscheint eine Schauspielerin, die gerade einen Apfel ißt, während sie in Mantel und Hut über die leere Bühne geht; sie sagt dem Arbeiter guten Morgen, nichts weiter, und wieder die Stille, die leere Bühne, manchmal ein Poltern, wenn draußen eine Straßenbahn vorüberfährt. Die kleine Szene, die sich draußen auf der Straße tausendfach ergibt, warum wirkt sie hier so anders, so viel stärker? [...] Ich muß noch bemerken, daß es ein gewöhnliches Arbeitslicht war, ein Licht wie Asche, ohne jeden Zauber, ohne sogenannte Stimmung, und die ganz Wirkung kam offenbar daher, daß es ein anderes als diese kleine Szene überhaupt nicht gab.⁴⁶

Zur Wirkung der geschilderten Szene notiert Frisch:

Etwas an dem kleinen Erlebnis scheint mir wesentlich, erinnert auch an die Erfahrung, wenn wir einen leeren Rahmen nehmen, und wir hängen ihn versuchsweise an eine bloße Wand, und vielleicht ist es ein Zimmer, das wir schon jahrelang bewohnen: jetzt aber, zum erstenmal, bemerken wir, wie eigentlich die Wand verputzt ist. Es ist der leere Rahmen, der uns zum Sehen zwingt. [...] Der Rahmen, wenn er da ist, löst sie [die Bilder, U. A.] aus der Natur; er ist ein Fenster nach einem ganz anderen Raum, ein Fenster nach dem Geist, wo die Blume, die gemalte, nicht mehr eine Blume ist, welche welkt, sondern Deutung aller Blumen. Der Rahmen stellt sie außerhalb der Zeit. [...] Was sagt denn ein Rahmen zu uns? Er sagt: Schau hierher; hier findest du, was anzusehen sich lohnt, was außerhalb der Zufälle und der Vergängnisse steht; hier findest du den Sinn, der dauert, nicht die Blumen, die verwelken, sondern das Bild der Blumen, oder wie schon gesagt: das Sinn-Bild.

All dies gilt auch vom Rahmen der Bühne. [...] Es lohnt sich, hinzuschauen. Ich sehe Personen; [...] ich sehe einen Bühnenarbeiter, der schimpft, und eine junge Schauspielerin, die einen Apfel ißt und guten Morgen sagt. Ich sehe, was ich sonst nicht sehe: zwei Menschen.⁴⁷

Frisch beschreibt hier eine Szene aus dem Alltag, die sich unter seinem Blick in ein künstlerisches Ereignis transformiert. Der auf Entkontextualisierung und Abstraktion zielende Vorgang verleiht dem Geschehen eine

⁴⁶ Ebd., S. 398.

⁴⁷ Ebd., S. 399f.

spezifische Evidenz, hebt es aus der Zufälligkeit des Alltags heraus, spricht ihm eine auf ein Allgemeines verweisende Bedeutung zu. Das von Frisch skizzierte Verfahren leistet in diesem Sinne, was Schiller mit dem Begriff der »Idealisierung« umschrieb, die Realisten in der Vokabel »Verklärung« fassten, von den Dadaisten und Surrealisten als »objet trouvé« präsentiert wurde, Brecht zur Grundlage seiner Technik der Verfremdung machte und Dürrenmatt zeitgleich wie Frisch mit den Mitteln der Groteske zu erreichen suchte.⁴⁸ Den genannten Techniken gemeinsam ist die Absage an eine bloß mimetische Wiedergabe der äußeren Wirklichkeit. Dieses Darstellungsprinzip wird modifiziert und aufgehoben zugunsten einer künstlerischen Transformation, die das Stoffliche aus seinem ursprünglichen Verwendungszusammenhang herausnimmt, es in neue Kontexte überträgt und mit neuen Bedeutungen auflädt.

Ursprung und Fluchtpunkt dieser Ästhetik sind in den Poetikvorlesungen mit Malewitschs *Schwarzem Quadrat auf weißem Grund* bezeichnet. Erkennbar ist die geometrische Figur des Quadrats auf diesem Bild nur über die durch die weiße Umrandung geschaffene Grenzziehung. Der weiße Rahmen lässt die dunkle Fläche hervor treten, gibt ihr eine geschlossene Gestalt und macht sie gleichsam zu einem Fenster, das den Blick frei gibt in eine andere Wirklichkeit. Präsent ist dieses Andere in Gestalt einer leeren Projektionsfläche, die assoziativ auch mit der mystischen Figur der Gottesschau verbunden ist. Strukturanalog zu diesem Bild ist der Bühnenraum in Frischs Poetik konzipiert. Er verdankt sich gemäß Frisch einer Grenzziehung, die durch den Rahmen der Guckkastenbühne geschaffen wird. Dieser trennt die Bühne vom Zuschauerraum, erzeugt Distanz und ermöglicht dadurch ein reflektiertes Sehen, das Anschauung und Intellekt verbindet. Frisch charakterisiert diese Form des Theater als »Theater ohne Illusion«⁴⁹ und betont mit dieser Formulierung das Sachliche einer Dramatik, die auf inszenatorisches Pathos verzichtet.

Auf der Grundlage dieser Ästhetik entstehen in den fünfziger und sechziger Jahren die Parabelstücke, die zum Markenzeichen Frischs und auch Dürrenmatts werden.⁵⁰ Höhepunkt ihrer gemeinsamen Erfolgsgeschichte ist die Saison 1961/62, als das Schauspielhaus kurz nacheinander die Uraufführungen von Frischs *Andorra* und Dürrenmatts *Die Physiker* zeigen konnte. Frischs Verfahren der Abstraktion lässt sich an *Andorra*

⁴⁸ Zu den Übereinstimmungen im Schaffen von Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt vor dem Hintergrund der gemeinsamen Arbeit am Zürcher Schauspielhaus vgl. Amrein, *Ästhetik der Distanz* (wie Anm. 3).

⁴⁹ Frisch, *Theater ohne Illusion* [1948], in: ders., *Gesammelte Werke* (wie Anm. 18), S. 332-336.

⁵⁰ Vgl. Amrein, *Ästhetik der Distanz* (wie Anm. 3), S. 155ff.

denn auch besonders gut verdeutlichen. Zeitgleich mit dem Eichmann-Prozess in Jerusalem bringt das Stück den Antisemitismus auf die Bühne. Die Bezugnahme auf dieses Ereignis verleiht der Aufführung Brisanz, erfolgt indes nicht im Modus der dokumentarischen Abbildästhetik, sondern ist an eine Form der Literarisierung gebunden, die Frisch als »Entaktualisierung«⁵¹ beschreibt. An einem fiktiven Fall, dessen Konstruktion im Übrigen nicht unproblematisch ist, soll das Exemplarische aufgezeigt, mit der Zeitgeschichte zugleich eine Problematik von zeitloser Gültigkeit verhandelt werden. Rassismus und Antisemitismus sind in *Andorra* insofern Anlass, um generell über Vorurteile, sozialen Anpassungsdruck und Feigheit nachzudenken, sie verweisen auf die zeitgenössische Gegenwart und zugleich auf etwas Anderes, was Frisch in Form einer Negation verdeutlicht, wenn er mit der Feststellung, das »Andorra dieses Stücks hat nichts zu tun mit dem wirklichen Kleinstaat dieses Namens, gemeint ist auch nicht ein anderer wirklicher Kleinstaat; Andorra ist der Name für ein Modell«,⁵² die außertextliche Referenz aufruft und eine Identifikation im selben Moment verwirft.

DAS PRIVATE UND DAS POLITISCHE – ANFEINDUNGEN IN ZÜRICH

Das Profil, das Frisch in der Nachkriegszeit gewann, dokumentiert sich nicht allein in den zustimmenden Kommentaren, die seinen Aufstieg zum Autor von internationaler Geltung begleiten, sondern zeichnet sich auch in den Anfeindungen ab, denen er sich insbesondere in Zürich ausgesetzt sah. Im ideologisch verhärteten Klima des Kalten Kriegs wird er zum politisch verblendeten Autor erklärt und mit Angriffen konfrontiert, die unmittelbar auf die Integrität seiner Person zielen. Seine Literatur wird als Ausdruck einer die Prinzipien der westlichen Demokratien verratenden kommunistischen Überzeugung diffamiert oder als Reflex auf unbewältigte private Probleme, im Hintergrund steht die Trennung von seiner Familie, die ihn mit den einflussreichen Kreisen in Zürich entzweite, dargestellt und entwertet.

Mit den Schlagworten des Politischen und des Privaten wird dabei polemisch verzerrt und auseinander dividiert, was für Frisch zusammengehört.

⁵¹ Max Frisch, Antworten auf Fragen von Ernst Wendt, in: Frischs »Andorra«, hrsg. v. Walter Schmitz u. Ernst Wendt, Frankfurt/M. 1984, S. 17-20, hier S. 19.

⁵² Max Frisch, *Andorra*. Stück in zwölf Bildern [1961], in: ders., *Gesammelte Werke* (wie Anm. 18), Bd. 4, S. 461-560, hier S. 462.

Diese Dynamik lässt sich am Beispiel der Auseinandersetzungen um das vom Schauspielhaus 1951 uraufgeführte Drama *Graf Öderland. Eine Moritat in zwölf Bildern* besonders gut nachzeichnen. Das Stück radikalisiert die in *Santa Cruz* angelegte Thematik. Es zeigt einen Staatsanwalt, der aus der Enge seiner Welt ausbrechen will, sich den Weg dazu gewaltsam mit der Axt erkämpft, indes nicht in eine befreite Welt vorzustoßen vermag. Graf Öderland kann in dieser Weise als eine moderne Figuration des Tell angesehen werden, der nicht mehr gegen Gessler, sondern gegen eine saturierte Schweiz antritt, dabei aber jeden heldenhaften Zug verloren hat.⁵³ Die Uraufführung provozierte einen veritablen Skandal, die Kritik lehnte das Stück vehement ab und dieses verschwand sehr schnell vom Spielplan. Frisch distanzierte sich in der Folge von der Theaterleitung, warf dieser vor, sich anpassersisch gegenüber einem Publikum zu verhalten, das vom Theater einzig Unterhaltung und Selbstbestätigung verlange, bloße Ästhetisierung mithin, mit der die Autonomie der Kunst um ihre kritische Funktion gebracht werde und Theater sich einzig als »kulinarischer«⁵⁴ Genuss anbiete, wie die entsprechende Formulierung aus den Poetikvorlesungen lautet. In seinem 1954 erschienenen Roman *Stiller* literarisierte Frisch diesen Konflikt in teilweise enger Anlehnung an biographische Materialien. Die Arbeit an diesem Roman hatte er während seines Aufenthalts in Amerika aufgenommen, mit dem er sich nach den Auseinandersetzungen am Schauspielhaus auch räumlich auf Distanz zu Zürich begab. Der Konflikt indes schwelte weiter. Zu Beginn der sechziger Jahre hielt der an der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich lehrende Germanist und spätere Rektor Karl Schmid Frisch mit Blick auf *Graf Öderland*, aber auch im Hinweis auf *Stiller* sowie *Andorra* die Unfähigkeit vor, sich in die bürgerliche Ordnung der Schweiz einfügen zu können und legte dies dem Autor als Mangel an Bescheidenheit aus.⁵⁵ Formuliert ist diese Kritik in der 1963 erschienenen Schrift *Unbehagen im Kleinstaat*, die in Anspielung auf Sigmund Freuds großen Kulturessay *Unbehagen in der Kultur* (1929/30) mit der partiellen Unvereinbarkeit von individuellem Bedürfnis und Forderungen des Kollektivs argumentiert. Frisch sah sich durch Schmid massiv diffamiert – »So eine unschuldige Rückkehr nach Zürich, was das bequemste wäre, ist nach Ihrem

⁵³ Zu Frischs *Öderland* als einer versteckten Wiederkehr der Tell-Legende vgl. auch Peter von Matt, *Die tintenblauen Eidgenossen. Über die literarische und politische Schweiz*, München, Wien: Hanser 2001, S. 42-44.

⁵⁴ Frisch, *Schwarzes Quadrat* (wie Anm. 1), S. 51

⁵⁵ Karl Schmid, *Unbehagen im Kleinstaat. Untersuchungen über Conrad Ferdinand Meyer, Henri-Frédéric Amiel, Jakob Schaffner, Max Frisch, Jacob Burckhardt* [1963], 3. Aufl., Zürich, München 1977, S. 169-200.

Aufsatz kaum möglich.«⁵⁶ – und, wie er später konstatierte, zum »Psychopathen«⁵⁷ abgestempelt. Als 1966 mit Emil Staiger der zweite große Zürcher Germanist die Gegenwartsliteratur pauschal verunglimpfte, insbesondere die Darstellung von Auschwitz auf der Bühne in Anspielung auf Peter Weiss' *Die Ermittlung* als Ausdruck eines publikumswirksamen Kalküls verurteilte, auch vor einer Pathologisierung nicht zurück schreckte, war es Frisch, der Staiger mit den Worten *Endlich darf man es wieder sagen* entgegen trat und auf die Kontinuität einer Argumentation verwies, die in die dreißiger Jahre zurückreicht.⁵⁸

»1968« – ZÄSUR UND INFRAGESTELLUNG

Mit »1968« wurde Frisch wenig später von einer ganz anderen Seite in Frage gestellt. Es scheint zunächst, als ob der mit diesem Datum bezeichnete Wandel einer Zeitgenossenschaft zum Durchbruch verhalf, für die er von Anfang an eingetreten war. Dies trifft indes nur bedingt zu. Unbestritten ist, dass Frischs kritisches Denken im veränderten gesellschaftlichen und politischen Klima einen neuen Stellenwert gewann. Künstlerisch indes markiert »1968« eine Zäsur, die in ihrer Tragweite für Frischs Arbeit bislang kaum erfasst wurde. Dass der Einschnitt weitgehend unsichtbar blieb, hat vor allem damit zu tun, dass es zwischen Frisch und der jüngeren Generation nicht zu einem Bruch kam, er vielmehr in die Rolle des Mentors geriet und diese Rolle auch annahm.

Die Spuren, die »1968« im Schaffen von Frisch hinterließ, sind ausgehend von jener Passage zu rekonstruieren, in der dieser das Darstellungsverfahren der Abstraktion am Beispiel der Guckkastenbühne erläutert. Zur Herausforderung für diese Ästhetik wurde das in den sechziger Jahren lancierte Projekt eines Neubaus des Schauspielhauses. Das favorisierte, später indes nicht realisierte Projekt des dänischen Architekten Jørn Utzon sah die Ersetzung der traditionellen Guckkastenbühne durch eine flexibel einzurichtende Spielstätte ohne Rahmen und Rampe vor. Für Frisch war

⁵⁶ Max Frisch an Karl Schmid, Rom, 3. April 1963, in: Schmid, *Unbehagen im Kleinstaat* (wie Anm. 55), S. 267.

⁵⁷ So die Replik Frischs auf die Auseinandersetzung mit Schmid zehn Jahre später, formuliert in der 1974 veröffentlichten Rede *Die Schweiz als Heimat? Rede zur Verleihung des Großen Schillerpreises*, in: Frisch, *Gesammelte Werke* (wie Anm. 18), Bd. 6, S. 509-518, hier S. 517.

⁵⁸ Zu dieser Kontroverse, die als Zweiter Zürcher Literaturstreit in die Geschichte einging, vgl. Ursula Amrein, *Von Goethes Stilkritik zur Stiltypologie der Nachkriegszeit. Antimoderne Dichtungstheorien vor und nach 1945*, in: dies., *Phantasma Moderne* (wie Anm. 3), S. 49-71, hier S. 61-66.

ein solcher Entwurf inakzeptabel. In seinem *Exposé zum Wettbewerb für einen Neubau des Schauspielhauses Zürich* hielt er entsprechend fest, es sei die Rampe, die räumlich einen Bühnenraum konstituiere, der sich

vom übrigen Raum absetzt und dadurch Vorgängen, die darin oder darauf vorgestellt werden, die Bedeutung des Exemplarischen verleiht. Jede architektonische Bemühung, Rampe und Rahmen abzubauen, »um eine Kommunikation zwischen Schauspielern und Publikum herzustellen«, beruht auf einem Mißverständnis dessen, was Theater ist und immer sein wird.⁵⁹

An diesem Einwand wird deutlich, wie die mit der Nachkriegsmoderne etablierte Ästhetik der Abstraktion und der Enthistorisierung bereits Mitte der sechziger Jahre ihre Akzeptanz verliert. Hatte Frisch in Zusammenhang mit *Andorra* noch positiv von »Entaktualisierung«⁶⁰ sprechen können, so wurde er nun als »Befürworter des geschichtsfeindlichen Guckkastens«⁶¹ angegriffen. Dass ihn dieser Vorwurf getroffen hat, davon zeugen die Poetikvorlesungen, wenn er hier festhält:

THE FUNCTION OF LITERATURE IN SOCIETY

Ob in diesem Land so viel darüber diskutiert und postuliert worden ist wie in Europa vor allem in den Sechzigerjahren, wo kaum noch von Kunst als Kunst geredet worden ist, sondern nur noch von ihrer geforderten Funktion in der Gesellschaft, weiss ich nicht ... Das Schlimmste, was man über einen Schriftsteller sagen konnte: seine Literatur sei privat, sein Roman oder sein Gedicht trage nichts bei zur Veränderung der Gesellschaft.

Dieser Vorwurf hat mich erschreckt. [Hervorh. im Text].

Nicht mehr von bürgerlicher, sondern von linker Seite sieht Frisch sich Ende der sechziger Jahre mit dem Vorwurf des Privaten konfrontiert, und er antwortet 1981 darauf, indem er eine direkt politische Funktion der Literatur in Frage stellt, Literatur sei nicht auf die Funktion eines Statements zur Politik zu reduzieren.

Mit der Frage nach der gesellschaftlichen Bedeutung wird im Kontext der 68er Bewegung auch die Frage nach den Darstellungsmöglichkeiten der Kunst akut. Frisch sieht sich auch hier von der jüngeren Generation herausgefordert. Denn mit der Dokumentarliteratur, der Reportage oder

⁵⁹ Max Frisch, *Exposé zum Wettbewerb für einen Neubau des Schauspielhauses Zürich* [1963], in: ders., *Gesammelte Werke* (wie Anm. 18), Bd. 4, S. 272-274, hier S. 272.

⁶⁰ Frisch, *Antworten auf Fragen von Ernst Wendt* (wie Anm. 51), S. 19.

⁶¹ Amrein, *Ästhetik der Distanz* (wie Anm. 3), S. 162.

der Autobiographie gewinnen in den siebziger Jahren Schreibweisen an Bedeutung, die die Grenzen zwischen Literatur und Wirklichkeit neu vermessen und die im Verzicht auf eine parabelhafte Werkkonzeption die Verbindlichkeit der Literatur in einer ganz anderen Weise einfordern, als dies die Autoren der Nachkriegsmoderne getan hatten. Auch für Frisch stehen die Wechselbeziehungen zwischen Literatur und Wirklichkeit im Zentrum seiner poetologischen Überlegungen, doch anders als mit der Dokumentarliteratur gefordert, ist er der Überzeugung, dass Wirklichkeit sich nicht abbilden lässt, Literatur auch nicht in einer Abbildfunktion aufgehen kann, ihr vielmehr ein transformatorischer Zug eignet. Allein schon der Versuch, Szenen aus dem Alltag auf die Bühne zu bringen, macht diese zum objet trouvé, bricht sie aus ihrem ursprünglichen Verwendungszusammenhang heraus und semantisiert sie neu. Aus diesem Grund kann für Frisch das Konzept einer Abbildästhetik nicht aufgehen. Literatur ist, selbst wenn sie sich auf Fakten bezieht, immer schon mehr und anderes als das Faktische. »Die Wahrheit kann man nicht beschreiben, nur erfinden«, führt Frisch in den Poetikvorlesungen denn auch programmatisch aus.⁶² Indem er an dieser Überzeugung festhält, insistiert er auf einer Kontinuität, die indirekt die Tragweite des mit »1968« bezeichneten Paradigmenwechsel erahnen lässt.⁶³

Mit der Dramaturgie der Permutation sucht er seine Position zu behaupten und bringt mit *Biographie. Ein Spiel* (1967), der Veröffentlichung des zweiten *Tagebuchs 1966-1971* (1972) sowie *Montauk. Eine Erzählung* (1975) auch den Zwiespalt zur Darstellung, in den er mit der Neuformierung des literarischen Feldes geraten war. So wie er die Ende der sechziger Jahre geforderte kritische Ausrichtung der Literatur unterstützt, sich aber von einer direkt politischen Funktion der Literatur distanziert hatte, nimmt er autobiographische Schreibweisen auf, die ihn bereits in *Stiller* und *Mein Name sei Gantenbein* beschäftigt hatten, und zugleich schreibt er gegen das Dokumentarische an, indem er das Genre demontiert, dieses in seinen Aporien bloßlegt, mit dem Bekenntnischarakter der Literatur spielt und diesen zugleich durchkreuzt. Auch in den Poetikvorlesungen setzt Frisch auf Kontinuität, wenn er hier seine Arbeit an der Schnittstelle von Literatur und Wirklichkeit zur Sprache bringt und die einschlägigen Sätze aus seinem Werk gleich selbst zitiert: »Ich habe keine Sprache für die Wirklichkeit« (*Stiller*) – »Ein Mann hat eine Erfahrung gemacht, jetzt sucht er die Geschichte seiner Erfahrung« (*Mein Name sei Gantenbein*) –

⁶² Ebd., S. 28.

⁶³ Zur Bedeutung von »1968« als Zäsur im Schaffen Frischs vgl. auch Amrein, *Ästhetik der Distanz* (wie Anm. 3), S. 161f.

»Ich habe mich in diesen Geschichten entblösst, ich weiss, bis zur Unkenntlichkeit« (*Montauk*).⁶⁴

DOKUMENT EINER KRÄNKUNGSGESCHICHTE

Indem Frisch seine Poetikvorlesungen selbst im Modus der Autobiographie präsentiert – er wolle sich überlegen, warum er eigentlich Schriftsteller geworden sei, heißt es einleitend – spricht er nicht nur von der Problematik dieses Genres, sondern kommentiert unausgesprochen auch den prekären Status seiner Ausführungen. Der Rede ist dadurch eine doppelte Bewegung eingeschrieben. Auf der einen Seite schiebt Frisch die eigene Person vor, um über die Wechselbeziehungen zwischen Literatur und Wirklichkeit befreit von den zeitgenössischen Debatten in Kunst und Wissenschaft nachdenken zu können. Effektiv aber ist den als subjektiv vorgebrachten Überlegungen mehr Wissen um solche Debatten eingeschrieben, als Frisch offen legt. Frisch reflektiert das Postulat einer Autonomie des Ästhetischen in der Nachgeschichte des Dritten Reichs und dieser Kontext verleiht seinen Ausführungen ihre spezifisch historische Signatur. Er argumentiert in einer poetikgeschichtlichen Tradition, wie sie am Zürcher Schauspielhaus im Rückgriff auf Friedrich Schiller während und nach dem Zweiten Weltkrieg praxisrelevant war, und er trägt zur Formierung einer Nachkriegsmoderne bei, der das Wissen um die Katastrophe des Zweiten Weltkriegs eingeschrieben ist. Frischs Auseinandersetzungen mit dem Ort und der Bedeutung von Literatur zeigen sich dabei einem Diskussionszusammenhang verhaftet, der entscheidend durch die Frankfurter Schule und insbesondere Theodor W. Adorno geprägt ist. Auf der anderen Seite gibt Frisch mehr von sich preis, als seine nüchterne Selbstbefragung auf Antrieb zu erkennen gibt. Im Blick zurück rekonstruiert er die Geschichte seiner Autorschaft, stiftet über das Verfahren der Selbstzitation Kohärenz und verdeckt darin auch Brüche in der eigenen Biographie. Mit den Zitaten aus dem *Tagebuch 1946-1949* verortet er den Ursprung seiner Schriftstellerkarriere am Ende des Zweiten Weltkriegs und nicht schon in den dreißiger Jahren, als er erste literarische und journalistische Arbeiten veröffentlichte, und im Bemühen um Kontinuität überdeckt er die Anfechtungen, denen er Ende der sechziger Jahre ausgesetzt war. Die Poetikvorlesungen sind so auch als Dokument einer Kränkungs-geschichte lesbar. Sie schreiben an gegen die missverständlich und auch gezielt polemisch verwendeten Begriffe des Politischen und des Privaten. Seine Richtigstellun-

⁶⁴ Frisch, *Schwarzes Quadrat* (wie Anm. 1), S. 29-31.

gen sucht Frisch im Verweis auf das *Schwarze Quadrat* zu plausibilisieren. Er macht das reale Bild zur Metapher seiner Poetik, schreibt sich über diese Analogisierung ein in die Geschichte der internationalen Avantgarde und sucht sich dadurch auch des Etiketts »Schweizer Autor« zu entledigen. Dem Duktus der Avantgarde ist zuletzt das Manifest geschuldet, das Frisch an das Ende seiner Vorlesungen setzt. Es steht an der Schnittstelle von Vergangenheit und Zukunft, ist Testament und Vexierbild des Autors, der, indem er über die Bedeutung der Literatur nachdenkt, sich ausstellt und versteckt zugleich.