

Leseprobe

Yahya Elsäghe

Max Frisch und das zweite Gebot

Relektüren von *Andorra* und *Homo faber*



AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2014

Abbildung auf dem Umschlag:

Max Frisch, Sonderbriefmarke der Schweizer Post zum 100. Geburtstag, gestempelt.

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische
Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2014
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89528-929-3
www.aisthesis.de

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	13
Kurzer Abriß der Rezeptionskarriere.....	16
Problemstellung.....	29
Nationale Identität	42
›Sex‹ und ›Gender‹	52
›Intersektionalität‹	59
I <i>Andorra</i>	65
Zur christlichen Symbolik.....	67
<i>Andorra</i> als »Modell«.....	81
»Name des Lehrers Can?«.....	93
Can als alter ego des Autors	109
Frischs früher Journalismus:	
<i>Kleines Tagebuch einer deutschen Reise</i>	112
<i>Jürg Reinhart</i> und <i>Die Hose von Stambul</i>	116
Antisemitische Stereotype	126
Die Fortschreibung des Sündenbock-Mechanismus	131
II <i>Homo faber</i>	147
›Deutschland und die Deutschen‹.....	149
<i>Purity and Danger</i>	151
DDR, ›Drittes Reich‹ und Bundesrepublik.....	165
Der Bundesrepublikaner als ›porco tedesco‹ und häßlicher Deutscher	178

Das Bild des Deutschen und das zweite Gebot	186
Antiamerikanismus.....	195
Die Antiamerikanismen der Figurenreden	195
Die Szene an der Via Appia im Vergleich mit <i>Mein Name sei Gantenbein</i>	203
Fabers kubanische Scheltrede auf »The American Way of Life«	212
Die antiamerikanischen Topoi im zeitgenössischen Kontext	221
»Schweiz als Heimat?«	235
Fabers »Swissness«.....	235
<i>Homo faber</i> im Vergleich mit <i>Antwort aus der Stille</i>	245
Zur Bedeutung der Verkehrsmittel.....	259
Biblische Motive und christliche Symbole.....	264
Das Gipfelkreuz der <i>Zweiten Station</i> im Vergleich mit dem <i>Tagebuch 1946–1949</i>	278
Krankheit, Sterben und Tod.....	285
Die alten Krankheitsängste und ihr Ende	288
<i>Homo faber</i> als Protokoll einer Krebskrankheit.....	305
Zur Literatur- und Ideengeschichte des Krebses	312
Zur Bedeutung von Fabers Krankheit.....	326
Zur Ausgrenzung des Kriebstods	339
Epilog: Fabers Schweizer Rivale als Gegenprobe auf Exempel	347
Zusammenfassung	365
Anhang.....	369
Bibliographie	371
Max Frisch.....	371
Quellenliteratur	373

Sekundärliteratur.....	382
Lexika	400
Filme.....	402
Werkregister	405
Personenregister	409
Dank.....	420

Zur christlichen Symbolik

Kaum ein Text der kanonischen, durch Spielpläne¹ und Schulcurricula² institutionalisierten deutschen, wenn nicht der Weltliteratur erhebt unmißverständlicher Anklage gegen Antisemitismus, besonders auch gegen den scheinbar harmloseren »Halbspaß«-Antisemitismus³ der Mitläufer und Anpasser, als Max Frischs *Andorra. Stück in zwölf* respektive *Ein Stück in 15 Bildern*. So lautete der Untertitel in der sogenannten Zürcher Fassung, die der Uraufführung zugrunde lag und der offenbar nicht weniger als fünf weitere Vorfassungen vorausgegangen waren.⁴ Diese galten die längste Zeit samt und sonders als verschollen. Vor kurzem sind jedoch zwei davon unter den Archivbeständen zum Vorschein gekommen. Die jüngere der beiden, »April 1959« datiert, war als vorläufige immer schon oder immer noch ausgewiesen: »Dieser Text ist provisorisch.«

Die andere, zuletzt zugänglich gewordene Version ließe sich behelfsmäßig als Februar-Fassung bezeichnen. Denn mit aller Wahrscheinlichkeit muß es sich dabei entweder um eine von zwei Vorfassungen handeln, die Frisch auf den Februar 1959 datierte, als er sie auf dem Titelblatt der »provisorisch[en]« Fassung vom April desselben Jahrs auflistete:

ANDORRA

Fassung: 6.II. 59
 25. II. 59.
 20. IV 59

Oder aber man hat es hier, zumal die Paginierung Szene für Szene neu einsetzt, mit einer Mischfassung zu tun, mit einer Kompilation zweier

¹ Allein für die Bundesrepublik hat der Verlag von 1961 bis Ende 2006 308 Aufführungsverträge abgeschlossen (freundliche Auskunft von Walter Obschlager, Zürich, vom 16. August 2007). Vgl. z. B. auch die Datenbank der schweizerischen Theatersammlung, die für *Andorra* 44 Inszenierungen in der Schweiz verzeichnet (16 davon an Laientheatern); <http://www.theatersammlung.ch> (27. Januar 2012).

² Vgl. z. B. Böhler, *Der Lektürekanon in der deutschsprachigen Schweiz*, S. 49, 59–62.

³ Brief vom 10. Januar 1961 an Unselde et al., in: *Jetzt ist Sehenszeit*, S. 208.

⁴ Vgl. Hans Bänziger, Max Frisch. *Andorra*, Stuttgart: Reclam, 1985 (Erläuterungen und Dokumente), S. 30.

verschiedener Fassungen, das hieße wohl einerseits der »Fassung: 6.II.59« und andererseits der Fassung »25.II.59«; eine auf den ersten Blick vielleicht etwas riskante Hypothese, für die indessen nicht nur eine auch sonst bezeugte Arbeitspraxis des Autors spräche. Wie sich nämlich später noch zeigen wird, im Zusammenhang mit der Namengebung respektive der Umbenennung eines Rollenparts, wurde diese zwar an den allermeisten Stellen des Typoskripts erst bei dessen handschriftlicher Korrektur ausgeführt, ist darin jedoch anderen Orts – und zwar schon auf den ersten Blättern – in der getippten Grundschrift des Texts bereits vollzogen.

Aber welche Bewandnis auch immer es im einzelnen mit dem älteren davon habe: In den beiden neuerdings zugänglich gewordenen Typoskripten vom April und (vermutlich) vom Februar 59 heißen die Szenen noch nicht »Bilder«. In so genannte Bilder waren freilich schon beziehungsweise sollten auch noch andere Dramen des Autors zerfallen – inspiriert vielleicht von der legendären Züricher Uraufführung der *Mutter Courage* »in 11 Bildern«⁵ –, *Nun singen sie nieder, Als der Krieg zu Ende war, Graf Öderland. Eine Moritat in zwölf Bildern, Triptychon. Drei szenische Bilder*. Zumindest in *Andorra* kann man die »Bilder[]« indessen als Referenz auf oder als Reminiszenz an das Stationendrama lesen.⁶ Dazu stimmte auch die Zyklik des Stücks, die Symmetrie seines ersten und seines letzten Bilds.

Über das Stationendrama und die mutmaßliche Vorgeschichte dieses Dramentyps ließe sich *Andorra* dann sogar auf die Tradition der Passionsspiele beziehen.⁷ Zu solch einem Bezug gehörte vielleicht auch schon das Rollenverzeichnis; dann nämlich, wenn man es christlich-sym-

⁵ Vgl. Bertolt Brecht, *Finnland*. 17.4.40–13.5.41, in: ders., *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hg. v. Werner Hecht et al., Berlin und Weimar: Aufbau, und Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988–2000, Bd. 26: *Journale I*, S. 369–486, hier S. 481.

⁶ Vgl. Klaus Müller-Salget, Max Frisch: *Andorra. Stück in zwölf Bildern*, in: *Dramen des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart: Reclam, 1996 (*Interpretationen*), Bd. 2, S. 92–108, hier S. 103, den Versuch, den Rückbau des Stücks auf nur noch zwölf Bilder mit den ersten zwölf der vierzehn Kreuzwegstationen zu erklären.

⁷ Vgl. Andreas Nolte, »Was kommt, das ist ja alles schon geschehen«. Die Verwendung von Motiven aus der Christus Passion in Max Frischs *Andorra*, in: *New German Review* 15/16, 1999–2001, S. 36–52.

bolisch, zahlensymbolisch liest oder sozusagen abzählt. Denn es umfaßt zwölf, den »[s]tumm[en]« Andorraner mitgezählt dreizehn »Personen«. ⁸

Mit den dramatis personae und mit der theatergeschichtlich besonderen Terminologie seiner Titelei kann der Paratext des Stücks ein religiöses Schema antizipieren, das diesem als ganzem zugrundeliegt. ⁹ Darin ist immer wieder der Wortlaut der Evangelien evoziert. Insbesondere wird die Passionsgeschichte nach Matthäus und Markus aufgerufen.

In einem Vergleich bereits des ersten Bilds wird Andris Errettung vor den »Schwarzen« mit Christi Geburt respektive mit der Flucht nach Ägypten verglichen, mit dem bibelsprachlich-altertümelnd so genannten »Kindermord zu Bethlehem« in Beziehung gebracht. ¹⁰ Sein erster Auftritt ist szenisch mit einer Prozession unterlegt. Er hätte es übrigens schon früher sein sollen, bei allen sonst sehr beträchtlichen Differenzen zu den Vorfassungen des Dramas. In der »April 1959« datierten etwa sah eine Regieanweisung an der betreffenden Stelle eigens »ein silbernes Kreuz« vor.

Andri möchte, wenn nicht geradezu »Zimmermann«, ¹¹ τέκτων, ¹² so doch »Tischler« ¹³ werden (also »faber«, wie die hierin freie oder weitere Übersetzung der Vulgata τέκτων im Markusevangelium wiedergibt ¹⁴). Die erste Zeitangabe, durch die zweifache Regieanweisung »Turmuhr schlägt« beschwert, ¹⁵ legt das fatale Geschehen auf eine dritte Stunde fest (ὥρα τρίτη, ¹⁶ wie es wieder bei Markus heißt, »hora tertia« ¹⁷). Im sechsten Bild findet sich dreimal kurz hintereinander die Regieanweisung »Hähne krähen«. ¹⁸ Darauf nimmt auch noch die Figurenrede des Verleug-

⁸ Bd. 4, S. 462; Hervorhebung des Originals.

⁹ Vgl. Frühwald und Schmitz, Max Frisch, S. 62–64; Reinhard Meurer, Max Frisch. *Andorra*, München: Oldenbourg, 2008 (Oldenbourg Interpretationen, Bd. 35), S. 44–47.

¹⁰ Bd. 4, S. 465; im Original keine Hervorhebung.

¹¹ Mk 6, 3; Zürcher Bibel, Zürich: Theologischer Verlag, 2007, S. 65.

¹² Mk 6, 3; Novum Testamentum Graece, Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, ²⁶1979, S. 105.

¹³ Bd. 4, S. 472, 486.

¹⁴ Mk 6, 3; Biblia sacra. Iuxta vulgatam versionem, Stuttgart: Württembergische Bibelanstalt, ²¹1975, Bd. 2, S. 1583.

¹⁵ Bd. 4, S. 480; Hervorhebung des Originals.

¹⁶ Mk 15, 25; Novum Testamentum Graece, S. 144.

¹⁷ Mk 15, 33; Biblia sacra. Iuxta vulgatam versionem, Bd. 2, S. 1603.

¹⁸ Bd. 4, S. 501; Hervorhebung des Originals.

neten, Verratenen, Verlassenen eigens Bezug: »Jetzt krähen schon die Hähne.«¹⁹

Die in allen Evangelien gegebene Dreizahl der Verleugnungen, mit denen Petrus erfüllt, was ihm Christus prophezeite, scheint also auf den Eintritt der Zeitprognose überzugehen – oder damit verwechselt zu werden –, die bei den Evangelisten an gar keine Wiederholung beziehungsweise, bei Markus, an eine andere Zählung des Hahnenschreis gebunden wäre: »Noch heute, in dieser Nacht, ehe der Hahn *zweimal* kräht, wirst du mich *dreimal* verleugnet haben. [...] Ehe der Hahn *zweimal* kräht, wirst du mich *dreimal* verleugnet haben.«²⁰

Kurz vor der Pause, im achten Bild, finden der vom Soldaten geschundene Sohn und seine leibliche, wahre Mutter zu einer Konfiguration zusammen, die ihrerseits wieder die Passionsgeschichte abrufte oder deren Darstellung in der Tradition des sogenannten Vesperbilds. Genauer gesagt scheinen hier die Pathosformeln des sechsten und des fünften Schmerzes Mariä kontaminiert zu sein, die Pietà und die Schmerzensmutter unter dem Kreuz oder *in xta* crucem: »Die Senora [...] kniet neben Andri.«²¹

Dabei läßt sich übrigens, aufs Gesamtwerk gesehen, die Pathosformelhaftigkeit der Konfiguration auch daran ablesen, daß diese hier bereits *wiederkehrt*. Denn genau gleich oder doch mit einer sehr, sehr ähnlichen Choreographie endete schon das nächstältere Hauptwerk, *Homo faber*: »Hanna auf den Knien« – oder »Johanna«.²² So die Form, »Johanna«, zu der Frisch den Namen bei seiner Korrektur des *Homo faber* an einer Stelle der Druckfahnen eigenhändig verändert haben muß. Denn das Typoskript, auch das schon ganz durchkorrigierte, hatte hier ebenfalls noch »Hanna«. Diesem Namen gibt der moribunde Faber die also erst spät und offenbar sehr bewußt in den Text gesetzte Form »Johanna« ausgerechnet in seinen letzten Worten, indem er ihn wie denjenigen seiner Tochter ausbuchstabiert, »Elisabeth«, die er selber ehemals nur »Sabeth« und die ihre Mutter offenbar »Elsbeth«²³ nannte. (Nebenbei könnte sich ein Beckmesser vielleicht darüber wundern, wie eine Münchenerin, die mit ihrem Kind die längste Zeit in Paris und Athen lebte, ausgerechnet dazu kam, ihre Tochter »Elsbeth« zu nennen und den Namen

¹⁹ Ebd.; vgl. z. B. Bd. 2, S. 86.

²⁰ Mk 14, 29–72; Zürcher Bibel, S. 82–84; im Original keine Hervorhebung.

²¹ Bd. 4, S. 517.

²² Bd. 4, S. 202 f.

²³ Bd. 4, S. 131 f., 137 f., 146 f., 153, 155, 159, 201.

damit auf eine durchaus nicht bairische, sondern doch wohl eher schweizerische Form zu verkürzen.²⁴⁾

Während dort aber, bei »Elisabeth«, die Neubenennung post mortem die Verkürzung, Verkennung und Vereinnahmung gleichsam kompensiert, die sowohl der Vater als aber angeblich auch die Mutter²⁵ dem Kind zeit seines Lebens sozusagen antaten, hat die Form oder vermeintliche Vollform »Johanna« einen ganz anderen, einen in gewissem Sinn genau gegenteiligen Effekt. In gewissem, wie gleich noch zu zeigen auch für *Andorra* einschlägigem Sinn wird die so neubenannte Person enteignet. Enteignet wird sie ihres Judentums. Die Umbenennung oder scheinbare Namensmodifikation nimmt ihren, Hannas, sonst gut alttestamentlich-jüdischen Namen sozusagen nicht mehr ernst, nicht mehr für voll. Indem sie ihn als Abkürzung eines movierten Frauennamens versteht, mißverstet, ihn pseudoetymologisch mit der homonymen Abkürzung dieses Motionsfemininum verwechselt, das als solches auf den Lieblingsjünger, Apostel und Apokalyptiker verweist, christianisiert sie ihn gewissermaßen. Dabei paßt es sehr genau zu dieser Christianisierung, wenn die Trägerin des remotivierten Namens zuletzt eben Teil einer christlich arrangierten Aufstellung wird.

Auf die allerdings sehr respektable Gefahr hin, sie viel zu stark zu strapazieren, könnte man die Analogie hier noch weiter treiben, zwischen dieser »Hanna auf den Knien« einerseits, die Fabers »Hand küßt«,²⁶ und der »Senora [...] neben Andri« andererseits. Nicht nur ist Faber hier für sein Teil moribund wie der Schmerzensmann und beinahe schon tot; denn es sind ja seine buchstäblich allerletzten Worte, in denen er Hannas Kniefälligkeit notiert. Wie Rohner den Quisquilien der Athener Wiederbegegnung entlang, vor allem anhand des Typoskripts überzeugend argumentiert – »Hanna als Mutter, meine Mutter« –, regrediert er in Athen regelrecht zu Hannas Kind.²⁷ Hanna steht zu ihm, als dem Freier ihrer Tochter und quasi als ihrem einstigen Schwiegersonn in spe (eine spes freilich, die sich gründlich zerschlagen hat), in einem verstö-

²⁴ Freundliche Auskünfte des schweizerischen Bundesamts für Statistik, Neuenburg, und der Gesellschaft für deutsche Sprache, Wiesbaden, vom 26. Oktober 2010. Vgl. Friedrich-Wilhelm Weitershaus, *Wie soll unser Kind heißen? Das neue große Vornamenbuch. Herkunft und Bedeutung von 8000 Vornamen*, München: Mosaik, 1999, S. 127.

²⁵ Vgl. Bd. 4, S. 202.

²⁶ Bd. 4, S. 203.

²⁷ Vgl. Rohner, »Whiteness« und »non-whiteness« in Max Frischs *Stiller* und *Homo faber*.

rend ähnlichen Verhältnis wie die Senora zu Andri und die mater dolorosa zu ihrem Sohn; wobei in diesen beiden Fällen die Mutterschaft ebenfalls kompliziert wird. Einmal, in *Andorra*, wird sie es durch ihre Unerkanntheit und in der Heiligen Familie durch das fehlende Moment des sexuellen Erkenntseins. –

Wie dem im einzelnen auch sei oder nicht sei: Nach der Pause, zwischen zehntem und elftem Bild, beschreiben zwei Soldaten, indem sie »kreuzweise« patrouillieren, dem Raum des Geschehens die Figur der Passion schlechthin ein;²⁸ eine erst zuletzt hinzugekommene Choreographie. Dafür sollte Barblin noch in der provisorischen Fassung vom April 1959, dem Pater gegenüber und bevor sie »wie bei der Prozession« »singt«, von ihrem Bruder sagen: »Sie haben ihn gekreuzigt.«

Kein Kreuz, aber doch ein Pfahl bildet das ganze Stück hindurch dessen konstante, wenn auch nur virtuelle oder imaginäre Kulisse. Auf ihn zeigen die Dialoge schon im ersten Bild hin;²⁹ ob er nun gleichsam teichoskopisch aus dem Schauplatz gerückt zu denken ist oder nur visionär halluziniert wird (wie die Erinnyen in einem für Frisch und vor allem für *Homo faber* wichtigen Drama, aber davon gegebenen Orts etwas mehr). Für dies letztere, eine bloße Halluzination, spricht übrigens gerade der betreffende Dialog des ersten Bilds; und zwar insofern, als er auf eine konstruktive Kritik am eingesandten Typoskript zurückzugehen scheint, die Siegfried Unseld »am Neujahrsmorgen 1961« an einer dannzumal noch demonstrativen, aber späteren Errichtung des Requisites übte:

Warum, wozu und mit welchem Motiv wird (I, 7) der Pfahl von »zwei gewöhnlichen Arbeitern« aufgestellt? Natürlich, Sie brauchen ihn, für die Judenschau, für den Schluss [sic]. Ich räume auch ein, daß er über das Reale hinaus wichtigen Symbolwert besitzt. Und doch ist seine Aufstellung eben nur interpretierbar, nicht von der Aktion begründet. Meiner Ansicht nach wäre es ebenso stark, wenn der Lehrer, anstatt über den Pfahl zu reflektieren [sic] ihn als Vision schon an diesem Platz sähe!³⁰

An dem Pfahl »wird« Andri »am Schluß« denn auch »gerichtet«.³¹ Und im Schuldbekennnis des Paters oder auch in der Selbstrechtfertigung des

²⁸ Bd. 4, S. 536; Hervorhebung des Originals.

²⁹ Bd. 4, S. 468, 470.

³⁰ Siegfried Unseld, Brief vom 1. Januar 1961 an Max Frisch (Max Frisch-Archiv).

³¹ Bd. 4, S. 567.

Wirts³² steht dieser »Pfahl« metonymisch für die Hinrichtung: »[...] auch ich habe ihn an den Pfahl gebracht.«³³

Die idiomatische Merkwürdigkeit dieses Bekenntnisses – »an den *Pfahl* gebracht« –, indem es eben eigentlich einen anderen Akkusativ erwarten läßt, »Galgen«,³⁴ reflektiert möglicherweise die Konzeptionsgeschichte des Stücks. Denn einen »Galgen« erwog Frisch von »Anfang« an »über« ein »Bild« zu stellen, das er sich in einem »Nov. 1947« datierten Notizheft unter dem Titel »Sodom« ausmalte. Dabei handelt es sich sozusagen um eine Kollateralgeschichte zu der in *Andorra* durchgespielten Handlung, wie er sie schon gut zwei Jahre früher erstmals entworfen hatte – das betreffende Notizheft ist »16.6.45« datiert –, unter der Überschrift »Über unser Leben mit den anderen« und einige Zeilen nach dem Incipit: »Du sollst Dir kein Bildnis machen, heißt es –«. (Dieses Incipit sollte im *Tagebuch* dann den Titel abgeben für einen Eintrag, der der Skizze vom *Andorranischen Juden* thematisch wie kompositorisch sehr nahesteht. Der Eintrag *Du sollst Dir kein Bildnis machen* ist dort von dieser Skizze keine Seite weit entfernt. Dazwischen tritt nur der kurze Alptraum *Zwischen Nürnberg und Würzburg*.)

Die Skizze *Sodom*, die sich möglicherweise auf diese ältere, *Über unser Leben mit den anderen*, einmal zurückbezieht – das jedenfalls läßt an einer Stelle die emphatische Interpunktion, lassen die kürzel- oder codeartigen Anführungszeichen vermuten: »er wird zum ›Juden‹« –, *Sodom* also handelt von einem »Lot«, dem »der Engel mit dem Schwert« die Aufgabe stellt, »einen Menschen« zu »finde[n], der »gerecht ist«, und das incognito. (»Was ist gerecht? / Ohne Vorurteil, ohne Bildnis [...].«) Wegen des gebotenen Incognito aber »entwickelt sich langsam das Mißtrauen: er wird zum ›Juden‹«; und in diesem Zusammenhang erscheint endlich die idiomatische Wendung, die der Pater des Dramas gewissermaßen verfehlt:

Es entwickelt sich in ihm das Gefühl und die Angst des Erwählten: der Traum vom Stigma [...].

Es endet damit, daß sie ihn erschlagen oder *an den Galgen bringen*, der schon zu Anfang über dem Bild steht [...].³⁵

³² Bd. 4, S. 477.

³³ Bd. 4, S. 509.

³⁴ Vgl. Jacob Grimm und Wilhelm Grimm et al., Deutsches Wörterbuch, Leipzig: Hirzel, 1854–1971, Bd. 4, Abt. 1, 1. Teil, Sp. 1167–1172, hier Sp. 1170, s. v. »Galgen«, vs. Bd. 7, Sp. 1597 f., s. v. »Pfahl«.

³⁵ Notizheft Nr. 93 (Max Frisch-Archiv); im Original keine Hervorhebung.

Aber ob der Pfahl des Dramas nun im Lauf der Arbeit an diesem ein zeitgemäßeres Hinrichtungsrequisit ersetzte oder nicht: Die Handlung spielt sich jetzt jedenfalls im Zeichen eines archaischen, hölzernen Schändungs- und Marterinstruments ab. Als solches unterscheidet sich der Pfahl ebenso von der reinen Exekutionsmaschinerie eines Galgens, wie er andererseits seine makabren Spezifika mit der Kreuzfolter teilt;³⁶ mag er historisch auch nicht geradezu auf das *Ecce Homo* weisen, das Sterben und den Tod Christi am »Marterholz«³⁷ des Kreuzes (sondern, von fern zumindest, auf den christlich-abendländischen Terror gegen Türken und Moslems³⁸).

In der »Fassung: April 1959«, die hierin über die Februar-Fassung hinausgeht, über den dort teils schon inserierten, andernteils aber bloß vorgesehenen und noch ausgesparten Szenenpart eines »Gefesselte[n] an seinem Pfahl«, – im »April 1959« also sollte der Pfahl sogar, statt einer »*Zengenschranke*«,³⁹ zwischen den damals noch achtzehn (damals noch nicht so genannten) Bildern jeweils im »VORDERGRUND« aufgestellt werden, nur in der »PAUSE« nicht (zwischen zwölfter und dreizehnter Szene) und auch nicht mehr zwischen der vor- und der allerletzten Szene. Daran gebunden wäre »DER MANN AM PFAHL« gewesen – die hier noch erste Rolle im Verzeichnis der dramatis personae –, »geschooren, bekleidet mit Trilich [sic] und versehen mit einer Blechnummer«. Die Assoziation der Konzentrations- und Vernichtungslager, die durch solche ikonographischen Elemente unweigerlich heraufbeschworen wurde, erstreckte sich dann bis in die lyrischen Einlagen der Intermezzi, quasi chorlyrische Lamentationen des Geschundenen und anderer; so etwa in einen »Gesang der Mädchen und Frauen: Neun Tage standen wir in einem Rinderwagen [...]«

³⁶ Vgl. Rolf Eckart, Max Frisch. *Andorra*, München: Oldenbourg, 1965 (Interpretationen für Schule und Studium), S. 50; Müller-Salget, Max Frisch: *Andorra*, S. 103.

³⁷ Grimm, Deutsches Wörterbuch, Bd. 6.2, Sp. 1683, s. v. »Marterholz«.

³⁸ Vgl. Radu Florescu und Raymond T. McNally, *Dracula. A Biography of Vlad the Impaler 1431–1476*, London: Hale, 1974; Ralf-Peter Märtin, *Dracula. Das Leben des Fürsten Vlad Tepes*, Berlin: Wagenbach, 1996; Grigore Nandris, *The Historical Dracula. The Theme of His Legend in the Western and in the Eastern Literatures of Europe*, in: *Comparative Literature Studies* 3.4, 1966, S. 367–396, hier S. 369–375; Gabriel Ronay, *The Truth about Dracula*, New York: Stein and Day, 1972; Leonard Wolf, *A Dream of Dracula. In Search of the Living Dead*, Boston: Little and Brown, 1972.

³⁹ Bd. 4, S. 477, 481, 487, 503, 529, 542; Hervorhebung des Originals.

Aber auch solche zeitgeschichtlichen Assoziationen wurden ins Muster der Passionsgeschichte hinübergespielt. Schon »Der Gefesselte« der Februar-Fassung sollte in einem lutherdeutsch überhöhten Stil sprechen. (»Siehe, Ihr habt mich gefesselt an diesen Pfahl [...]!«) Vollends unüberhörbar waren die Anleihen beim biblischen, genauer beim neutestamentlichen Duktus dann in der Fassung vom April 59, wenn etwa »DER MANN AM PFAHL« in Anlehnung hier besonders an das Johannes-evangelium lamentierte:

[...]
ich durste
[...]
ich durste
durste
[...]
Essig.

Dem Pfahl und der besonderen Geschichte seiner dramaturgischen Funktion widmete Frisch sogar einen eigenen Epitext, nämlich eine der *Notizen von den Proben*, die er bald nach der Uraufführung mit dem Untertitel *Dramaturgisches zu »Andorra«* in der *Neuen Zürcher Zeitung* veröffentlichte (und die Paul Celan dort, um etwas vorzugreifen, mit der Marginalie »salaud et antisémite« versah⁴⁰). Die betreffende Notiz, *Der Pfahl*, endet mit dem Wort, das die Bedeutung des Pfahls endlich auf den Begriff bringt, »Symbol«. Auf dieses eine Symbol gedachte Frisch »jahrelang« das Stück szenisch einzumitten, um damit ursprünglich gegen die alte, klassische, zum Beispiel auch Horazische⁴¹ Regel zu verstoßen, alles Grauen- und Ekelhafte von der Bühne fernzuhalten:

Lange Zeit, jahrelang, wollte ich, um die große Form herzustellen, einen Häftling am Pfahl – als chorisches Element durch das ganze Stück: seine

⁴⁰ Paul Celan, Glosse zu: Max Frisch, *Notizen von den Proben. Dramaturgisches zu »Andorra«* [Neue Zürcher Zeitung, 11. März 1962], in: Ingeborg Bachmann und Paul Celan, *Herzzeit. Der Briefwechsel. Mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrange*, hg. v. Bertrand Badiou et al., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2009, S. 350 f. [Kommentar zu Nr. 212]; Hervorhebung des Originals.

⁴¹ Vgl. Quintus Horatius Flaccus, *De arte poetica*, in: ders., *Epistulae / De arte poetica*, Düsseldorf und Zürich: Patmos, 2003 (Tusculum Studienausgaben), S. 115–143, hier S. 126 (V. 183–188).

Arie der Verzweiflung. In der Oper, mag sein, wäre es möglich, aber nicht im Schauspiel, auch nicht, wenn die Überhöhung durch Verse hinzukäme. Ich mußte das aufgeben, und es blieb der leere Pfahl auf der Bühne, wartend auf den Verfolgten, der am Schluß daran gerichtet wird. So das Buch. Als die Proben begannen, brauchte Hirschfeld nicht lang zu reden, um mich zu überzeugen, daß die Hinrichtung des Helden, vorgeführt auf der Bühne, nur eine Schwächung wäre durch Gruseligkeit; wir wissen ja, daß der Darsteller Peter Brogle nicht getötet wird durch den Schuß, den wir hören, und es genügt zu wissen, daß Andri getötet wird. Die Hinrichtung wurde gestrichen; es blieb der leere Pfahl auf der Bühne. Ich habe auch den Pfahl gestrichen – im Augenblick, da die Bühnenarbeiter ihn hinstellten – und bin froh drum, er hat mich jahrelang viel Arbeit gekostet, viel Text. Aber vor allem: gerade dadurch, daß wir den Pfahl nicht mehr mit Augen sehen, sondern nur noch durch die Worte des bestürzten Vaters, wird der Pfahl wieder, was er sein sollte, Symbol.⁴²

Die christliche Symbolik des Dramas, das sich also sozusagen als Passionspiel lesen läßt, kommt nicht von ungefähr. Sie ist um so ernster zu nehmen, als sie zu dessen ganz wenigen integralen Bestandteilen gehört. Sie stammt aus den allerfrühesten Konzeptionen. Diese führen in die zweite Hälfte der Vierzigerjahre zurück, als Jean-Paul Sartre, den Frisch zu rezipieren auch nach Ausweis der Tagebücher seinerzeit gar nicht umhinkonnte,⁴³ seine *Réflexions sur la Question Juive* publizierte: erst, 1945, einen ersten Teil, *Portrait de l'antisémite*, in seinen berühmten *Temps Modernes*; dann, 1946, den integralen Text – deutsch erstmals Zürich, 1948⁴⁴ –, das heißt inklusive des dritten Teils, in dem Sartre »den Juden als nichts anderes denn als einen diskursiven Effekt bestimmt: »Le Juif est un homme que les autres hommes tiennent pour Juif [...]. [...] c'est l'antisémite qui fait le Juif.«⁴⁵

Dennoch legen solche Koinzidenzen keinen positivistisch erhärtbaren Rezeptionszusammenhang nahe, jedenfalls solange man die Quellenkritik auf diese eine Schrift Sartres begrenzt hält. Die Notiz nämlich, worin Frisch den späteren Dramenstoff erstmals skizzierte, *Über unser Leben*

⁴² Bd. 4, S. 566 f.

⁴³ Vgl. Bd. 2, S. 518 f., 574; Bd. 6, S. 105 f.; freundlicher Hinweis von Margit Unser, Zürich, vom 1. Dezember 2010.

⁴⁴ Jean-Paul Sartre, *Betrachtungen zur Judenfrage – Psychoanalyse des Antisemitismus*, Zürich: Europa, 1948.

⁴⁵ Jean-Paul Sartre, *Réflexions sur la Question Juive*, Paris: Morihien, 1946, S. 88 f.; Hervorhebung des Originals.

mit den anderen, ist etwas älter als die Erstpublikation von Sartres besonders einschlägigem Kapitel. Sie ist, wie eben schon gesagt, vermutlich hart an einen terminus post quem »16.6.45« datierbar. Hingegen wäre es vielleicht möglich, die Rezeptionslinie über andere Texte Sartres zu führen. Andreas Kilcher hat hier etwa *L'Existentialisme est un humanisme* ins Gespräch gebracht, einen Vortrag, den Sartre im Oktober 1945 hielt – also eigentlich wieder etwas »zu spät« –, 1946 publizierte und der deutsch 1947 unter dem Titel *Ist der Existentialismus ein Humanismus?* erschien, »und zwar wiederum – nicht unwichtig für Frisch – im Zürcher Europa-Verlag«. ⁴⁶

Auf welchen Kanälen auch immer Frischs Sartre-Rezeption hier verlaufen sein mag oder ob es sich zuletzt doch eher nur um das handelte, was Thomas Mann »atmosphärische Einflüsse«⁴⁷ genannt hätte: *Über unser Leben mit den anderen* beginnt, um es zu wiederholen, mit einem Zitat des zweiten Gebots, »Du sollst Dir kein Bildnis machen, heißt es –«. Der eigentlichen Handlungsskizze folgt dann, in einer neu einsetzenden Notiz, Frischs berühmte Gebotsauslegung ad hominem:

Blick auf die Judenfrage; das Ausgesetztsein einem steten Misswollen, Misstrauen gegenüber. Es wäre der Fall zu erzählen von einem Mann, der sich selber für jüdisch hielt, Abstammung; im Umgang mit den Mitmenschen, die in ihm den Juden sahen, bekam er tatsächlich fast alle Eigenschaften, die wir als jüdisch bezeichnen. [...]

Nach seinem Tode, der grausam gewesen ist, zeigte es sich, was er selber nicht hatte wissen können; dass er ein Findelkind gewesen war, dessen Eltern man feststellen konnte, kein Jude von Rasse [alles Folgende mit anderem Schreibmaterial, Bleistift, in anderem Duktus hinzugefügt:], nur das Opfer unsrer Redensart.

Unsere Schuld –.⁴⁸

1947 ließ Frisch eine erste Skizze des späteren *Andorra*-Stoffs öffentlich erscheinen, in einer Doppelnummer der *Schweizer Annalen*, Nummer 3, Jahrgang 1946/47.⁴⁹ Im selben Jahr erschien auch sein *Tagebuch mit*

⁴⁶ Andreas B. Kilcher, *Bilderangst und Fabulierlust. Identitätskonstruktion bei Max Frisch*, Vortrag, Zürich, 6. April 2011.

⁴⁷ Thomas Mann, Interview vom 13. Juni 1953, in: Volkmar Hansen und Gert Heine (Hgg.), *Frage und Antwort. Interviews mit Thomas Mann. 1909–1955*, Hamburg: Knaus, 1983, S. 359–362, hier S. 361.

⁴⁸ Notizheft Nr. 77 (Max Frisch-Archiv).

⁴⁹ Max Frisch, *Du sollst dir kein Bildnis machen*, in: *Schweizer Annalen* 3, 1946/47, S. 11–16.

Marion, weitgehend identisch mit den Abteilungen 1946 und 1947 des späteren *Tagebuch 1946–1949* (publiziert 1950), und darin die Überarbeitung dieser Skizze unter dem Titel *Der andorranische Jude*, den sie ja auch noch im *Tagebuch 1946–1949* trägt.

Schon in den *Schweizer Annalen* nun wie dann auch im *Tagebuch mit Marion* endet die Skizze mit einem Satz, der den passionsgeschichtlichen Subtext bei einem in der Geschichte des Antijudaismus freilich nicht unverfänglichen Eigennamen nennt: »Die Andorraner aber, sooft sie in den Spiegel blickten, sahen mit Entsetzen, daß sie selber die Züge des Judas trugen, jeder von ihnen.«⁵⁰ Im *Tagebuch 1946–1949*, wo der Eintrag *Der andorranische Jude* ansonsten bis auf eine einzige Partikel mit dem *Tagebuch mit Marion* wörtlich übereinstimmt (»Ausgenommen wenn wir lieben«⁵¹ versus »Ausgenommen dann, wenn wir lieben«⁵²), verstößt das letzte Verb dieses Satzes sogar gegen die *consecutio temporum*, so daß die moralischen Folgen der erzählten Geschichte unversehens auf die Gegenwart ihrer Rezeption und Rezipienten überspringen: »daß sie selber die Züge des Judas tragen« – also nicht mehr bloß »trugen« –, »jeder von ihnen.«⁵³

Der schematischen Anverwandlung des fremden Leids, die demnach nachweislich in die ältesten Konzeptionsschichten hinabreicht – daß jüdisches Leiden also spezifisch neutestamentlichen Motiven und Formeln entlang ausgehandelt wird –, dieser christlichen Einverwandlung jüdischer Geschichte entspricht der dramatische Clou des Stücks. Der kollektiven jüdischen Leidensgeschichte gibt das Drama hier zwar ein individuelles Gesicht. Dessen Individualität freilich, ebenso wie das primitive Exekutionsrequisit jenes Pfahls, auch wenn daran gleich »Hunderttausende [...] gestorben« sein sollen,⁵⁴ läßt die industriellen, bei sehr weitem nicht nur in die »Hunderttausende« gehenden Dimensionen vergessen, in denen antisemitische Vernichtungsphantasien mittlerweile umgesetzt worden waren. Die mimetisch-ästhetischen Aporien, die sich aus dieser Umsetzung ergaben, hatte Bertolt Brecht schon längst benannt, als er in seinen *Gesprächen mit jungen Intellektuellen*, wie Frisch damals noch einer

⁵⁰ Ebd., S. 16; Max Frisch, *Tagebuch mit Marion*, Zürich: Atlantis, 1947, S. 37.

⁵¹ Max Frisch, *Tagebuch 1946–1949*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1950, S. 37; Bd. 2, S. 374.

⁵² Du sollst dir kein Bildnis machen, S. 16; *Tagebuch mit Marion*, S. 37; in den Originalen keine Hervorhebung.

⁵³ Bd. 2, S. 374.

⁵⁴ Bd. 4, S. 468, 534, 566 f.

war, zu bedenken gab, »[d]ie Vorgänge in Auschwitz, im Warschauer Ghetto, in Buchenwald verträgen zweifellos keine Beschreibung. Die Literatur« sei »nicht vorbereitet« gewesen »auf und ha[be] keine Mittel entwickelt für solche Vorgänge.«⁵⁵ Deren künstlerische Herausforderung⁵⁶ aber wird in *Andorra* gar nicht erst angenommen. (Immerhin scheint es auch ein Stück von Frisch gewesen zu sein, in dem das deutsche Theaterpublikum erstmals mit »wenigstens« so, in die »Hunderttausende« dimensionierten Opferzahlen konfrontiert worden war.⁵⁷)

Das individuelle Gesicht nun aber, das der Autor der sonst unfäßlichen Geschichte verliehen hat, gehört gerade einem solchen, der »eigentlich« gar kein Jude ist. Mit allen dramatisch-drastischen Mitteln, bis hin zum vermeintlich in flagranti entdeckten Liebesverrat der versagten Braut oder zum Ring der leiblichen Mutter, dessentwegen man Andri vor aller Augen einen Finger abhackt, – mit also wirklich *allen* Mitteln wird das Mitgefühl für die Opfer antisemitischer Verfolgung auf einen solchen gelenkt, der als »eignes Fleisch und Blut« eines Andorraners passieren darf⁵⁸ und, unbeschadet dieser landesfremden Mutter, als »ein Andorraner [...] wie unsereiner«.⁵⁹

Nicht umsonst ist sein Name sozusagen bis aufs Jota, bis auf den Endungsvokal, dem Ethnonym einbeschreibbar. Dabei läßt sich der Argumentationswert dieser anagrammatischen Beziehung zwischen Ethno- und Anthroponym im übrigen sogar durch eine ausformulierte Autorintention erhärten. Den hierfür entscheidenden Aufschluß gibt ein Brief, den Frisch im Januar 61 schrieb, als er die Arbeit an *Andorra* also im wesentlichen schon abgeschlossen hatte. Adressat war ein Schweizer Kollege, ein rätoromanischer Lyriker und Erzähler. Nach diesem, Andri Peer, hatte Frisch seine Bühnenfigur ganz offensichtlich benannt. Er bat ihn nun, ein paar Monate ante festum, die Usurpation seines Vornamens zu billigen. Dessen Wahl begründete er aus diesem Anlaß so:

⁵⁵ Bertolt Brecht, Gespräche mit jungen Intellektuellen, in: ders., Werke, Bd. 23: Schriften 3. Schriften 1942–1956, S. 97–102, hier S. 101.

⁵⁶ Vgl. z. B. Yahya Elsaghe, Das Kreuzworträtsel der Penelope. Zur romantischen Ironie des »Prosabuchs« *Austerlitz*, in: ders., Luca Liechti und Oliver Lubrich (Hgg.), W. G. Sebald. Neue Wege der Forschung, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2012, S. 211–228 [= Gegenwartsliteratur 6, 2007, S. 164–184].

⁵⁷ Vgl. Weidermann, Max Frisch, S. 108.

⁵⁸ Bd. 4, S. 520.

⁵⁹ Bd. 4, S. 542.

[E]in Stück [...], dessen junger Protagonist – Verzeihung! – Andri heisst. Ist das arg? Es ist die Gschicht [sic] vom andorranischen Jud [sic] aus dem Tagebuch, spielt also in Andorra, wo es mit deutschen Namen nicht geht, mit spanischen auch nicht, da spanische Namen, ausgenommen die weltberühmten, in einem deutschsprachigen Dialog fast nicht einzuschmelzen sind. So habe ich etwas im Bündnerland geplündert; eure [sic] Namen sind nicht nur herrlich, sondern in diesem Fall eine wahre Rettung: fremd genug (wie mein Andorra) für das deutsche Ohr, zugleich in einem deutschen Dialog (übrigens habe ich mehr als bisher unsern Dialekt als verstecktes Muster benutzt) sprechbar, ohne dass sie als Entlehnung aus einer andern Sprache wirken. Ich habe also verwendet: Andri (ohne Familiennamen), Barblin, Fedri, Peider. Dazu aus dem Spanischen: Can, Ferrer. Ich habe den Namen natürlich aus der alten Bekanntschaft mit Ihnen; Andri passt mir so wunderbar: Andri–Andorra–die Andern–anders als die andern. Ich werde das Stück, obschon es fertig ist, erst im nächsten Herbst auf die Bühne geben; Sie haben also Zeit zum Protestieren.⁶⁰

⁶⁰ Brief vom 2. Januar 1961 an Andri Peer (Max Frisch-Archiv). Vgl. Max Frisch, *Ich lebe in Rom, der herrlichsten Stadt der Welt (1960–1965)*. Briefe an Victor Aerni, Andri Peer, Jean Rudolf von Salis, Lina Frisch-Wildermuth, Paul Nizon, Hans Mayer, Enrico Filippini, Marianne Frisch-Oellers, Rom: Istituto Svizzero, 2002, S. 21.