

---

# Max Frisch

---

Ausgewählte Prosa

---

edition suhrkamp

---

SV

# edition suhrkamp

## suhrkamp texte

Redaktion: Günther Busch

Die suhrkamp texte sind Studienausgaben, die es vor allem jüngeren Lesern leicht machen sollen, einen Autor durch charakteristische Arbeiten kennenzulernen und über sie Zugang zu seinem Gesamtwerk zu finden. Die suhrkamp texte enthalten Nachworte von Literarhistorikern oder Kritikern und einen bio-bibliographischen Anhang.

Max Frisch, geboren am 15. Mai 1911 in Zürich, arbeitete zunächst als Journalist, später als Architekt, bis ihm mit seinem Roman *Stiller* (1954) der Durchbruch als Schriftsteller gelang. Es folgten die Romane *Homo faber* (1957) und *Mein Name sei Gantenbein* (1964) sowie Erzählungen, Tagebücher, Theaterstücke, Hörspiele und Essays. Frisch starb am 4. April 1991 in Zürich.

Max Frisch  
Ausgewählte Prosa  
Nachwort von Joachim Kaiser

Suhrkamp Verlag

Der Text dieser Ausgabe folgt dem suhrkamp text 6, 11.-17.  
Tausend 1962. © Suhrkamp Verlag Frankfurt/Main 1961.  
Für die aus dem *Tagebuch 1946 bis 1949* entnommenen Aufsätze  
Copyright 1950 by Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main.



11. Auflage 2023

Erste Auflage 1963  
edition suhrkamp 36

© Suhrkamp Verlag AG, Berlin

Alle Rechte vorbehalten. Wir behalten uns auch  
eine Nutzung des Werks für Text und Data Mining  
im Sinne von § 44b UrhG vor.

Umschlag gestaltet nach einem Konzept  
von Willy Fleckhaus: Rolf Staudt

Druck: Books on Demand GmbH, Norderstedt  
Printed in Germany

ISBN 978-3-518-10036-3

[www.suhrkamp.de](http://www.suhrkamp.de)

# Ausgewählte Prosa



## *Das Unaussprechliche*

Ja: – wer denn soll lesen, was ich in diese Hefte schreibe! Und doch, glaube ich, gibt es kein Schreiben ohne die Vorstellung, daß jemand es lese, und wäre dieser Jemand nur der Schreiber selbst. Dann frage ich mich auch: Kann man schreiben, ohne eine Rolle zu spielen? Man will sich selbst ein Fremder sein. Nicht in der Rolle, wohl aber in der unbewußten Entscheidung, welche Art von Rolle ich mir zuschreibe, liegt meine Wirklichkeit. Zuweilen habe ich das Gefühl, man gehe aus dem Geschriebenen hervor wie eine Schlange aus ihrer Haut. Das ist es; man kann sich nicht niederschreiben, man kann sich nur häuten. Aber wen soll diese tote Haut noch interessieren! Die immer wieder einmal auftauchende Frage, ob denn der Leser jemals etwas anderes zu lesen vermöge als sich selbst, erübrigt sich: Schreiben ist nicht Kommunikation mit Lesern, auch nicht Kommunikation mit sich selbst, sondern Kommunikation mit dem Unaussprechlichen. Je genauer man sich auszusprechen vermöchte, um so reiner erschiene das Unaussprechliche, das heißt die Wirklichkeit, die den Schreiber bedrängt und bewegt. Wir haben die Sprache, um stumm zu werden. Wer schweigt, ist nicht stumm. Wer schweigt, hat nicht einmal eine Ahnung, wer er nicht ist.

Wenn der Erzähler sich zu erinnern vorgibt, wie, genau, der Wind blies um sieben Uhr abends vor einundzwanzig Jahren, warum lächle ich nicht? Ich nehme es an. Dabei muß ich gestehen, daß ich mich an nichts, was je geschehen ist, so erinnere, wie ein Zeuge vor Gericht oder ein Erzähler sich zu erinnern vorgibt. Ich weiß nie, wie es war. Ich weiß es anders – nicht als Geschichte, sondern als Zukunft. Als Möglichkeit. Wie es war, als ich in einer Prüfung durchgefallen bin, oder wie es war mit einer Frau, die mich verlassen hat oder die ich verlassen habe, ich erzähle nie, wie es war, sondern wie ich mir vorstelle, daß es wäre, wenn ich es nochmals erleben müßte. Erfahrung zeigt sich als Ahnung, als Voraussage. Das gilt nicht nur für den Schriftsteller, glaube ich, es gilt für alle Menschen. Wie es war, als ich aus einer Lebenslage floh und mich in einer fremden Stadt niederließ, erkenne ich daran, wie ich mir vorstelle, daß es sein möchte, wenn ich heute flöhe und mich in einer fremden Stadt niederließe. Wie würde ich mich fühlen, wenn ich morgen das große Los gewänne? Ich glaube es zu wissen. Woher? Ich habe nie das große Los gewonnen, aber ich habe mich erfahren. Wo? Das weiß ich nicht; aber wie ich mich erfahren habe, das zeigt sich im Spiel meiner Einbildung. Indem ich mir vorstelle, was sein könnte, beispielsweise wenn ich nochmals auf die Welt käme, also indem ich erfinde, was

nie gewesen ist und nie sein wird, zeigt die Erfahrung sich reiner, genauer, offener. Vielleicht sind es zwei oder drei Erfahrungen, was man hat, eine Angst und sieben Hoffnungen, eine nicht unbegrenzte Summe von Gefühlen, die sich wie ein Rosenkranz wiederholen, dazu die paar Eindrücke auf der Netzhaut, die sich vielleicht nicht wiederholen, so daß die Welt zu einem Muster der Erinnerung wird, dazu die tausend Ansätze zu einem Gedanken, der eigen wäre, das ist es, was man hat, wenn man von seinem Ich erzählt: Erlebnismuster – aber keine Geschichte! Geschichten gibt es nur von außen. Unsere Gier nach Geschichten, haben wir uns einmal überlegt, woher sie kommt? Man kann die Wahrheit nicht erzählen. Die Wahrheit ist keine Geschichte. Alle Geschichten sind erfunden, Spiele der Einbildung, Bilder, sie sind wirklich nur als Bilder, als Spiegelungen. Jeder Mensch, auch wenn er kein Schriftsteller ist, erfindet seine Geschichte. Anders bekommen wir unser Erlebnismuster, unsere Erfahrung, nicht zu Gesicht.

Was ich meine:

Erfahrung ist ein Einfall, nicht ein Ergebnis aus Vorfällen. Der Vorfall, ein und derselbe, dient tausend Erfahrungen. Vielleicht gibt es kein anderes Mittel, um Erfahrung auszudrücken, als das Erzählen von Vorfällen, also von Geschichten: als wäre es die Geschichte, aus der unsere Erfahrung hervorgegangen ist. Es ist umgekehrt, glaube ich. Was hervorgeht, sind die Geschichten. Die Erfahrung will sich lesbar machen. Sie erfindet sich ihren Anlaß. Und daher erfindet sie mit Vorliebe eine Vergangenheit. Es war

einmal. Der Vorfall, der uns verfolgt, weil er unsere Erfahrung auszudrücken vermag, braucht nie geschehen zu sein, aber damit man unsere Erfahrung versteht und glaubt, damit wir uns selber glauben, tun wir, als wäre es gewesen. Das tun nicht nur die Schriftsteller, das tun alle. Geschichten sind Entwürfe in die Vergangenheit zurück, Spiele der Einbildung, die wir als Wirklichkeit ausgeben. Jeder Mensch erfindet sich eine Geschichte, die er dann, oft unter gewaltigen Opfern, für sein Leben hält, oder eine Reihe von Geschichten, die sich mit Ortsnamen und Daten durchaus belegen lassen, so daß an ihrer Wirklichkeit nicht zu zweifeln ist. Nur der Schriftsteller glaubt nicht daran. Das ist der Unterschied. Indem ich weiß, daß jede Geschichte, wie sehr sie sich auch belegen läßt mit Fakten, meine Erfindung ist, bin ich Schriftsteller. Eine Erfahrung, die ohne Anlaß da steht, also nicht vorgibt, daß sie aus wirklichen Geschichten hervorgegangen sei, läßt sich kaum ertragen. Erfahrung bewährt sich daran, daß sie die Geschichte, die sie erfindet, glaubhaft macht; aber sie ist nicht, meine ich, das Ergebnis aus dieser oder jener Geschichte, sondern ein Einfall. Als solcher müßte sie eigentlich bestehen, auch wenn ich weiß, daß die Geschichte, die ich erzähle, nie geschehen ist und nie geschehen wird: wenn ich verzichte auf die Täuschung, die im epischen Imperfekt liegt, auf die Vorspiegelung geschichtlicher Vorkommnisse. Natürlich gibt es geschichtliche Vorkommnisse, aber sie sind nicht, wie der Erzähler vorgibt, die Ursachen einer Erfahrung. Die Erfahrung ist ein Einfall, der Einfall ist das

wirkliche Ereignis, Vergangenheit eine Erfindung, die nicht zugibt, eine Erfindung zu sein, ein Entwurf rückwärts. Ich glaube, entscheidende Wendungen in einem Leben beruhen auf Vorkommnissen, die nie vorgekommen sind, auf Einbildungen, erzeugt von einer Erfahrung, die da ist, bevor eine Geschichte sie zu verursachen scheint. Die Geschichte drückt sie nur aus. Der bekannte Vorwurf, daß die Menschen aus der Geschichte (Weltgeschichte) nichts lernen, ist so unsinnig wie aufschlußreich; übrigens lernen sie das eine und andere, aber das ändert die Geschichte nicht. Nur die Erfahrung ändert alles, weil sie nicht ein Ergebnis der Geschichte ist, sondern ein Einfall, der die Geschichte ändern muß, um sich auszudrücken. Die Erfahrung dichtet. Wenn Menschen mehr Erfahrung haben als Vorkommnisse, die als Ursache anzugeben wären, bleibt ihnen nichts anderes übrig als ehrlich zu sein: sie fabulieren. Wohin sonst sollen sie mit ihrer Erfahrung? Sie entwerfen, sie erfinden, was ihre Erfahrung lesbar macht. Die Erfahrung ist nicht ein Schluß, sondern eine Eröffnung; ihr Bezirk ist die Zukunft. Oder die Zeitlosigkeit. Drum widerstrebt es ihr – so müßte man meinen – sich als Geschichte zu geben, als Erzählung. Aber wie soll sie sich anders geben?

## *Zum Theater*

Zu den Begriffen, die ich mit Vorliebe brauche, ohne genauer zu wissen, was sie eigentlich bedeuten, nicht bedeuten müssen, aber bedeuten könnten, gehört auch der Begriff des Theatralischen.

Worin besteht es?

Auf der Bühne steht ein Mensch, ich sehe seine körperliche Gestalt, sein Kostüm, seine Miene, seine Gebärden, auch seine weitere Umgebung, lauter Dinge also, die ich etwa beim Lesen nicht habe, nicht als sinnliche Wahrnehmung. Und dann kommt ein anderes hinzu: Sprache. Ich höre nicht nur Geräusche, wo es bei der sinnlichen Wahrnehmung bleibt, sondern Sprache. Ich höre, was dieser Mensch redet, und das heißt, hinzu kommt noch ein zweites, ein anderes Bild, ein Bild anderer Art. Er sagt: Diese Nacht ist wie ein Dom! Außer jenem augenscheinlichen Bild empfangen ich noch ein sprachliches Bild, eines, das ich nicht durch Wahrnehmung, sondern durch Vorstellung gewinne, durch Einbildung, durch Imagination, hervorgerufen durch das Wort. Und beides habe ich gleichzeitig: Wahrnehmung und Imagination. Ihr Zusammenspiel, ihr Bezug zueinander, das Spannungsfeld, das sich zwischen ihnen ergibt, das ist es, was man, wie mir scheint, als das Theatralische bezeichnen könnte.

Hamlet mit dem Schädel des Yorick: –

Wenn diese Szene erzählt wird, muß man sich beides

vorstellen, beides imaginieren, den Schädel in der lebenden Hand und die Späße des vergangenen Yorick, die Hamlet erinnert. Die Erzählung, im Gegensatz zum Theater, beruht ganz und gar auf der Sprache, und alles, was der Erzähler zu geben hat, erreicht mich auf der gleichen Ebene: nämlich als Imagination. Wesentlich anders wirkt das Theater: Der Schädel, der nur noch ein Ding ist, das Grab, der Spaten, all dies habe ich bereits durch sinnliche Wahrnehmung, unwillkürlich, vordergründig, unausweichlich in jedem Augenblick, während meine Imagination, ganz aufgespart für die Worte des Hamlet, nur noch das entschwundene Leben aufzurufen hat und dies um so deutlicher vermag, als ich sie für anderes nicht brauche. Das Entschwundene und das Vorhandene, das Einst und das Jetzt: verteilt auf Imagination und auf Wahrnehmung... Der theatralische Dichter bespielt mich also auf zwei Antennen, und es ist evident, daß das eine, ein Schädel, und das andere, die Späße eines Spaßmachers, für sich allein wenig bedeuten; die ganze Aussage dieser Szene, alles, was uns daran bewegt, liegt im Bezug dieser beiden Bilder zueinander, nur darin.

Wie mancher Bühnendichter, der auf der Bühne versagt, könnte sich darauf berufen, daß er eine eigene, stärkere, wesentlichere Sprache habe als Gerhart Hauptmann; dennoch ertrinkt sie auf der Bühne, während ein Hauptmann, dessen Magie kaum in einer eignen Sprache zu suchen ist, von eben dieser Bühne getragen wird, daß man staunt. Für den

Bühnendichter ist die Sprache, scheint es, doch nur ein Teil. Der andere Teil, das sinnlich Wahrnehmbare, das nun einmal zum Theater gehört, hat es an sich, gegenwärtig zu sein, auch wenn der Dichter es vergißt, mächtig zu sein, auch wenn der Dichter es nicht benutzt – gegen ihn zu sein, und zwar so, daß keine Sprache ihn rettet, keine.

Das größte Beispiel, daß die Sprache es allein nicht schafft, bleibt natürlich der Zweite Teil des Faust, diese höchste Hochzeit deutscher Sprache, nur streckenweise spielbar: nicht weil die Aussagen dieser Dichtung zu erhaben sind – Shakespeare ist auch erhaben –, sondern weil sie nicht theatralisch sind.

Theatralische Diagnose: Was ich sehe und was ich höre, hat es einen Bezug zueinander? Wenn nicht, wenn etwa die Aussage ausschließlich im Wort liegt, so daß ich eigentlich die Augen schließen könnte, liegt die Bühne brach, und was ich in diesem Fall, da ich die Augen natürlich nicht schließe, auf der Bühne sehe, ist nicht eine theatralische Situation, sondern ein überflüssiger Anblick, eine augenscheinlich nichts-sagende Begegnung von Sprechern, epischen, lyrischen oder dramatischen –.

(Das Dramatische, der dialektische Ringkampf, worin man da und dort das einzig mögliche Theater oder doch die Quintessenz des Theaters erblicken möchte, verlangt die Bühne nur insofern, als sie in der Tat immer auch etwas von einem Ring hat, von einer Arena, von einer Manege, von einem öffentlichen Gerichtssaal.)

Das Einmaleins des Clowns: daß er im Augenblick, wo er sich heldisch und würdig vorkommt, über die eignen Füße stolpert. – Zum Wesen der Komik, habe ich einmal gelesen, gehöre das Unverhältnismäßige, das Unstimmige, das Unvereinbare. Im Falle des Clowns: das Unvereinbare liegt nicht innerhalb seiner Rede, sondern zwischen seiner Rede und unsrer Wahrnehmung. Selbstvertrauen ist nicht komisch, Stolpern ist nicht komisch; nur beides zusammen. Das Unvereinbare, das Unverhältnismäßige, was zum Wesen aller Komik gehört, verteilt auf das Wort und auf das Bild: das im besonderen als theatrale Komik – vom Plumpen bis zum Feinen, vom Clown bis zum Shakespeare: Wir hören, wie selig und zärtlich die Imaginationen der verliebten Titania sind, wir hören ihre herrlichen Worte, die alles andere als Witze sind, und lächeln von Herzen, denn wir sehen zugleich, wie sie mit eben diesen süßen Worten, die auch uns verzaubern, nichts als einen Eselskopf kost – wir sehen.

Das Überwältigende bei Shakespeare, wie die Situation (wer steht wem gegenüber) meistens schon als solche gedichtet ist, bedeutend schon als Situation, so daß dem Text nichts anderes übrig bleibt als das Schönste: zu ernten, zu pflücken, zu eröffnen, was an Bedeutung schon da ist.

Wer steht wem gegenüber.

Schon die Schreibweise klassischer Stücke deutet darauf hin, wie hauptsächlich diese Frage ist; schon im Buch wird jeder Auftritt vermerkt, sonst fast nichts.

Zehnter Auftritt: Der König, die zwei Mörder. Das ist das Wahrnehmbare, wenn der Vorhang sich hebt, und wenn die zwei Mörder ihren Auftrag haben, so daß sie den König allein lassen, ändert sich das Wahrnehmbare; jeder Auftritt ist eine Zäsur. Der König allein! Wenn er jetzt etwas spricht, was die Last seines zunehmenden Alleinseins verrät, hat es die ganze Bühne für sich, die Leere der Bühne – Kongruenz zwischen der äußeren und inneren Situation; eine andere theatralische Erfüllung ist der Kontrapunkt: – Macbeth erlebt die Last seines schuldigen Alleinseins während einer festlichen Gesellschaft, er allein erblickt den Geist des Ermordeten, sein Alleinsein wird dermaßen augenscheinlich, daß all seine Worte, die gesellig sein möchten, ohnmächtig sind, die Gesellschaft verschwindet, es bleiben Macbeth und seine Mitwiserin, die beiden Schuldigen; wieder ist der ganze innere Vorgang einer Szene bereits im Sichtbaren umrissen, der Geist des Ermordeten spricht kein Wort – das heißt: ich schaue nicht umsonst auf die Bühne.

Im zweiten Stück von Friedrich Dürrenmatt [»Der Blinde«, 1947] gibt es folgende Szene: Ein Blinder, der die Zerstörung seines Herzogtums nicht wahrgenommen hat, glaubt, er lebe immer noch in seiner festen Burg. In seinem Glauben, in seiner Einbildung verwaltet er ein heiles und verschontes Land. So sitzt er inmitten von Ruinen, die er als Blinder ja nicht sehen kann, umringt von allerlei wüstem Gesindel des Krieges, von Söldnern, Dirnen, Räu-

bern, Zuhältern, die nun den blinden Herzog, seinen Glauben verhöhrend, zum Narren machen wollen, indem sie sich von ihm empfangen lassen als Herzöge und Feldherren, die Hure aber als verfolgte Äbtissin; der Blinde spricht sie an, wie er sich vorstellt, daß sie es verdiene, wir aber sehen die verrotzte Person, deren Segen als Äbtissin er gläubig erbittet – kniend . . . Musterbeispiel einer theatralischen Situation: die Aussage liegt gänzlich im Widerspiel von Wahrnehmung und Imagination. Hier spielt das Theater sich selbst.

Im Basler Museum hängt ein Gemälde von Arnold Böcklin: Odysseus und Kalypso, das Verhältnis von Mann und Frau. Er in Blau, sie in Rot. Sie in geborgener Grotte, er auf einem vorspringenden Fels, Rücken gegen sie, Blick hinaus auf die Weite des offenen Meeres . . . Auf der Reise hierher habe ich dieses Bild, andere suchend, wieder gesehen, verblüfft, daß das Meer, Inhalt seiner Sehnsucht, fast nicht vorhanden ist. Nur in einem winzigen blauen Zwickelchen. In meiner Erinnerung war es ein Bild voll Meer – gerade weil das Meer nicht gezeigt wird. Kein Theater, so wenig wie ein Gemälde, würde imstande sein, die Weite des Meeres zu zeigen. Es muß sie der Imagination überlassen. Bei Sartre kommt eine Szene vor, wo Zeus mit seinem Sternhimmel protzt, um Orestes, den Menschen, zum Glauben an die Götter einzuladen. Sartre macht das einzig Mögliche, er schildert diesen Sternhimmel mit Worten. Wenn nun ein Spielleiter, wie ich es gesehen habe, bei

diesen Worten plötzlich einen Himmel von Glühbirnen aufleuchten läßt, die Sterne also zur sinnlichen Wahrnehmung bringen will, ist die Magie des Theaters natürlich verscherzt; der Sternhimmel, den dieser Zeus vorzuführen hat, ist dadurch so kindisch, daß der Hohn des ungläubigen Orestes in sich selber zusammenfällt. Die Szene ist in ihrem Rückgrat gebrochen – trotz guter Schauspieler –, gebrochen durch einen Einfall, der die Grenze des Theaters verkennt.

Spielplatz ist immer die menschliche Seele! Ihren Gesetzen ist alles unterworfen. Eines dieser Gesetze: Kompensation. Wenn ich einen Kerker wahrnehme, findet mich das Wort, das eine freie und heitere Landschaft schildert, besonders empfänglich; der Anblick einer grottenhäuslichen Kalypso, die mich halten will, macht mich besonders empfänglich für jedes Wörtlein, das von offnem Meer und fremden Küsten redet; die Imagination, die es verlangt, entspricht ja meiner Sehnsucht. Oder wenn ich ein fröhliches und übermütiges Fest wahrnehme, hat eine Stimme, die den Tod erwähnt, besondere Macht; die Imagination, die sie verlangt, entspricht ja meiner Angst. Der theatralische Bezug – das Widerspiel von Wahrnehmung und Imagination – wird besonders zwingend sein, besonders ergiebig, besonders zuverlässig, wenn er den Bedürfnissen der menschlichen Seele folgt, wenn er beispielsweise aus einer Kompensation besteht.

Verlockung des Theaters auch für den nicht-dramatischen Dichter, etwa den lyrischen: die Bühne liefert ihm, wenn er sie beherrscht, eine steigernde Folie für das Wort.

Kein Stück wird immerfort theatralisch sein. Wichtig für seine theatralische Potenz ist nicht einmal, ob es in seinem Verlaufe oft theatralisch ist. Die theatralische Erfüllung, glaube ich, ist immer das Seltene, das Rare, das Auge in der Fläche eines Gesichtes. Entscheidend dürfte sein, ob die wesentlichen oder nur die nebensächlichen Aussagen theatralisch werden. Im letzteren Fall, wo das Theatralische zufällig, nebensächlich, exzentrisch bleibt, wird jede Aufführung, selbst die vollendete, unweigerlich eine Verzerrung bedeuten, eine fälschende Verschiebung der Akzente. Das Theater, sagt dann der Verfasser, ist halt eine schauerliche Vergröberung! Natürlich ist es das, aber es ist nicht die Schuld des Theaters, wenn solche Vergröberung, die einen Shakespeare nie umbringt, mehr als Vergröberung wird, nämlich Entstellung, Verzerrung, Verdrehung, Zerstörung jeder Poesie. Es ist nicht die Schuld des Theaters, wenn der Dichter es nicht brauchen kann. Wer auf die Bühne tritt und die Bühne nicht braucht, hat sie gegen sich. Brauchen würde heißen: nicht auf der Bühne dichten, sondern mit der Bühne –.