



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Raumsemiotik in „Stiller“

Max Frisch gelesen mit Jurij M. Lotman

verfasst von / submitted by

Dominik Hagmann, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Deutsche Philologie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Annegret Pelz

Inhaltsverzeichnis

0. Einleitung	3
1. Die Erzählstruktur von <i>Stiller</i>	9
1.1 Erzählsituation.....	9
1.2 Zeitverlauf	13
1.3 Die Rolle des Lesers.....	14
2. Raumstruktur I: Die Darstellung der Schweiz	16
2.1 Exkurs: Die Aufnahme des Romans in der Schweiz.....	16
2.2 Der multiperspektivische Blick auf die Schweiz	18
2.3 Stillers Sicht: „Wir sind eine Saubande“	19
2.4 Whites Sicht: Die Schweiz als Gefängnis	22
2.5 Bohnenblust und Sturzenegger: Die Biedermänner	28
2.6 Rolfs Sicht: „er nahm es an, Schweizer zu sein“	31
3. Raumstruktur II: Die Darstellung Amerikas	35
3.1 Pikareske Geschichten aus dem „Zeitalter der Reproduktion“	35
3.2 Whites Sicht: Grenzgänge	37
3.3 Die Höhlengeschichte	44
3.4 Rolf und Sibylles Sicht: Wiedervereinigung in der Fremde	47
3.5 Rip van Winkle: „Ein amerikanisches Märchen“	49
3.6 Die Isidor-Geschichte	52
4. Ereignisstruktur	55
4.1 Analyse mit dem Ereignismodell nach Karl N. Renner	55
4.2 Grenzüberschreitungen.....	62
5. Stillers Wandel in der Peripherie	69
5.1 Lotman: Von der Struktur zur Dynamik.....	69
5.2 Frisch und das zweite Gebot	71
5.3 Stillers Wandel in der Peripherie.....	73
6. Schluss.....	79
7. Literaturverzeichnis.....	81
8. Anhang	86

0. Einleitung

„Ich bin nicht Stiller!“¹ – bereits der erste Satz von Max Frischs Roman *Stiller*, der diesem zu seinem literarischen Durchbruch verhalf und als erster Roman des Suhrkamp-Verlages eine Millionenaufage erreichte, beinhaltet den grundlegenden Konflikt, der der Handlung zugrunde liegt. Ein gewisser James Larkin White reist, aus den USA kommend, in die Schweiz ein. Sogleich wird ihm sowohl von den Behörden als auch von Freunden und Familie die Identität des Schweizer Bildhauers Anatol Ludwig Stiller zugeordnet. White verweigert sich jedoch dieser Identifikation vehement, wie der oben zitierte Satz zeigt. Der Leserin beziehungsweise dem Leser² erschließt sich bald, dass Stiller und White dieselbe Person sein müssen. Offensichtlich macht Stiller während seinem Aufenthalt in den USA eine identitätsverändernde Erfahrung, worauf er nicht mehr in das Raster des schweizerischen Raumes zu passen scheint.

In seiner hervorragenden Frisch-Biographie, die den Untertitel „Biographie eines Aufstiegs“ trägt und mit dem Erscheinen von *Stiller* im Jahr 1954 endet, schreibt Julian Schütt: „An Ordnungssystemen interessierten Frisch die Gründe, weshalb sie verletzt wurden.“³ Wie der Konflikt zwischen Stiller und der schweizerischen Gesellschaft, deren Ordnung dieser offenkundig in irgendeiner Form, die zu klären sein wird, verletzt, zustande kommt, kann anhand von Jurij M. Lotmans Ereignismodell sehr schlüssig aufgezeigt werden. Lotman definiert ein Ereignis in einem Text als „*Versetzung einer Figur über die Grenze des semantischen Feldes hinaus*“⁴. Stiller überschreitet einerseits konkrete Grenzen, andererseits aber auch nicht-räumliche, semantische Grenzen, wodurch Ordnungsverletzungen entstehen. Auf diese Akte der Grenzüberschreitung soll ein besonderes Augenmerk gelegt werden. Zunächst jedoch soll im ersten Kapitel eine narratologische Einordnung des Romans vorgenommen werden – ein Zugang, der sich vor allem auf die zeitliche Dimension des Textes kon-

1. FRISCH, MAX: *Stiller*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973, S. 9 [fortan direkt im Fließtext zitiert].

2. Fortan der Einfachheit halber nur noch als „der Leser“, selbstverständlich sind immer auch weibliche Textrezipientinnen eingeschlossen.

3. SCHÜTT, JULIAN: *Max Frisch. Biographie eines Aufstiegs. 1911–1954*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2012, S. 89.

4. LOTMAN, JURIJ M.: *Die Struktur des künstlerischen Textes. Herausgegeben mit einem Nachwort und einem Register von Rainer Grübel*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp ²2015, S. 350 [Hervorhebung im Original].

zentriert – und im zweiten und dritten Kapitel die Darstellung der beiden großen Räume des Romans untersucht werden. In Kapitel vier folgt schließlich die Analyse der Grenzüberschreitungen, also das, was Lotman als *Ereignisstruktur* des Textes bezeichnen würde. Hier geht es um die Bewegungen der Figuren im Raum, was freilich auch eine zeitliche Dimension inkludiert – somit stellt dieses vierte Kapitel gewissermaßen eine Synthese der vorangehenden drei Kapitel dar, die einerseits eine zeitliche und andererseits eine räumliche Perspektive auf den Text eingenommen haben.

Nachdem sich dieser erste Teil auf Lotmans literaturwissenschaftlich orientierten, poetologischen Arbeiten gestützt hat, nimmt das fünfte Kapitel Bezug auf seine späteren kulturtheoretischen Ansätze,⁵ insbesondere auf das Konzept der „*Semiosphäre*“.⁶ In Analogie zu Vladimir I. Vernadskijs Biosphäre bezeichnet Lotmans Semiosphäre einen mit Bedeutung aufgeladenen Raum.⁷ Die Semiosphäre ist mittels einer durchlässigen Grenze vom Äußeren getrennt, welches in ihr selbst als Antithese zum eigenen Inneren konstruiert wird und so der eigenen Identitätsbildung dient.⁸ Die These in Bezug auf *Stiller* ist hierbei, dass die Schweiz (beziehungsweise Europa) als Semiosphäre verstanden werden kann, während Amerika, das im Roman bewusst klischiert im stereotypen, kinematografischen Raum des Wilden Westens inszeniert wird, dieser Semiosphäre als Folie des Anderen dient. So soll einerseits dieser Diskurs der Konstruktion des Fremden untersucht und andererseits auf die Darstellung des Eigenen eingegangen werden. Anhand von Lotmans kulturtheoretischen Arbeiten lässt sich untersuchen, in welchem Verhältnis die beiden Räume zueinander stehen und wie sie sich gegenseitig bedingen. Laut Lotman bilden räumliche Relationen „das Material für den Aufbau von kulturellen Modellen mit keineswegs räumlichem Inhalt“.⁹ In diesem Sinn binden sich auch nichträumliche Aspekte an die topographischen Felder des Romans. Es sind dies unter anderem bestimmte Geschlechterstereotypen, die im

5. Die wichtigsten Arbeiten Lotmans in diesem Bereich sind:

LOTMAN, JURIJ M.: *Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur. Aus dem Russischen von Gabriele Leupold und Olga Radetzkaja. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Susi K. Frank, Cornelia Ruhe und Alexander Schmitz.* Berlin: Suhrkamp 2010 und

LOTMAN, JURIJ M.: *Kultur und Explosion. Aus dem Russischen von Dorothea Trottenberg. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Susi K. Frank, Cornelia Ruhe und Alexander Schmitz.* Berlin: Suhrkamp 2010.

6. LOTMAN: *Die Innenwelt des Denkens*, S. 165 [Hervorhebung im Original].

7. Vgl. LOTMAN, JURIJ M.: *On the semiosphere.* In: *Sign System Studies* 33.1 (2005), S. 206–208.

8. Vgl. ebd.

9. LOTMAN: *Die Struktur des künstlerischen Textes*, S. 329.

Raum verortet werden, oder aber Gegensatzpaare wie Sexualität/Frigidität, Gesundheit/Krankheit und Rationalität/Irrationalität, die in Frischs Werk generell eine wichtige Rolle spielen.

Damit richtet sich der Aufbau der Arbeit nach den Phasen in Lotmans Schaffen, deren Andreas Mahler drei nennt.¹⁰ Erstens „eine vornehmlich ideengeschichtlich bestimmte literarhistorische erste, in der es ihm vor allem um den Wandel der russischen Literatur um 1800 von einer klassizistisch geprägten Regelpoetik zu Ansätzen subjektiv-romantischer Genieästhetik geht“¹¹, die für die vorliegende Arbeit nicht von Interesse ist. Zweitens gegen Ende der Fünfzigerjahre „eine dominant struktural-semiotisch interessierte systematische zweite Phase, welche generell die kontrollierte und intersubjektiv überprüfbare Beschreibbarkeit von Literatur und Kunst erkundet“¹² – damit beschäftigen sich, wie gesagt, die Kapitel eins bis vier. Diese zweite Phase gipfelt 1970 im Werk *Die Struktur des künstlerischen Textes*, das zum Klassiker der Literaturtheorie geworden ist. Danach folgt die dritte Phase, die „das historische und das systematische Interesse integrativ in einer am Begriff der Semiosphäre sinnfällig gemachten dynamischen Kulturtheorie zusammenführt“¹³ – womit sich schließlich das fünfte Kapitel beschäftigt. Die Absicht hinter diesem Aufbau entlang von Lotmans Entwicklung liegt vor allem darin, Ungenauigkeiten zu vermeiden, da in deren Verlauf zentralen Konzepten in Lotmans Theoriebildung – nicht zuletzt demjenigen der *Grenze* – entscheidende Rekonzeptualisierungen widerfahren. Grundsätzlich findet in Lotmans Werk, um es mit den Worten von Christa Ebert auszudrücken, eine „Verlagerung des Interesses von der Struktur auf die Bewegung, von der Statik auf die Dynamik“¹⁴ statt. Damit macht Lotman, dessen Werk in Westeuropa für lange Zeit kaum berücksichtigt wurde, dieselbe Entwicklung durch wie die westeuropäischen Zeichen- und Literaturtheorie *in genere*. Womöglich mit ein Grund, dass Lotman heute in Westeuropa zunehmende Aufmerksamkeit zuteil wird und gar von einer „Wiederentdeckung von Ju-

10. Vgl. MAHLER, ANDREAS: *Jurij Lotman (1922–1993)*. In: Matías Martínez, Michael Scheffel (Hg.): *Klassiker der modernen Literaturtheorie. Von Sigmund Freud bis Judith Butler*. München: Beck 2010, S. 239–258, hier S. 241

11. Ebd.

12. Ebd.

13. Ebd.

14. EBERT, CHRISTA: *Kultursemiotik am Scheideweg. Leistungen und Grenzen des dualistischen Kulturmodells von Lotman/Uspenskij*. In: *Forum für osteuropäische Ideen- und Zeitgeschichte* 6.2 (1999), S. 53–76, hier S. 66.

rij Lotman¹⁵ gesprochen wird. Seine Modelle sind noch immer anschlussfähig für die *Postcolonial Studies*¹⁶ oder diesen gar einen Schritt voraus¹⁷ und erfahren insbesondere in gegenwärtigen Theorien von globalimperialer Macht eine Renaissance¹⁸. Der späten Entdeckung in Westeuropa steht Kritik aus der Slavistik entgegen, die Lotman – vielleicht in Hinblick auf die eigene periphere Position – eine „Idealisierung der Möglichkeiten der Peripherie“¹⁹ vorwirft. Nicht zuletzt beweisen auch diese fortschreitenden Dispute zur ideologischen Einordnung die Aktualität von Lotmans Werks.

Auch Frischs Werk hat die Zeit gut überstanden und erfreut sich ungebrochener Aktualität. 2012 erschien ein Sammelband mit Beiträgen zu Frischs Werk, der den Untertitel „Zur Aktualität Max Frischs“ trägt.²⁰ Und am 4. April 2016 strahlte der Schweizer Rundfunk eine Sendung mit dem Titel *Brauchen wir Max Frisch wieder?* aus, in der politisch hochaktuelle Themen wie das Verhältnis der Schweiz zu Europa, Terrorismus, ankommende Flüchtlinge und Überfremdungsängste angesprochen wurden – Themen, die Frisch schon Jahrzehnte zuvor behandelt hat, ohne dass seine Stimme an Relevanz verloren hätte.²¹

Als Hintergrund für die Tätigkeit der beiden Autoren muss noch auf ihre sehr unterschiedlichen Herkunft hingewiesen werden. Lotman wurde 1922 in Petrograd, dem heutigen St. Petersburg geboren, wo er später auch sein Studium absolvierte. Ab 1952 bis zu seiner Emeritierung im Jahr 1987 lehrte er im estnischen Tartu, also in der äußersten Peripherie der Sowjetunion.²² Schon früh pflegte Lotman auch Beziehungen zu der westlichen Wissenschaftsgemeinde – 1976 wurde er Mitglied der *Semiotic So-*

-
15. KOSCHORKE, ALBRECHT: *Zur Funktionsweise kultureller Peripherien*. In: Susi K. Frank, Cornelia Ruhe, Alexander Schmitz (Hg.): *Explosion und Peripherie. Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited*. Bielefeld: transcript 2012, S. 27–39, hier S. 29.
 16. Vgl. FRANK, SUSI K. UND CORNELIA RUHE, ALEXANDER SCHMITZ: *Vorwort*. In: Dies. (Hg.): *Explosion und Peripherie. Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited*. Bielefeld: transcript 2012, S. 7–24, hier S. 20.
 17. Vgl. FRANK, MICHAEL C.: *Sphären, Grenzen und Kontaktzonen. Jurij Lotmans räumliche Kultursemiotik am Beispiel von Rudyard Kiplings Plain Tales from the Hills*. In: Susi K. Frank, Cornelia Ruhe, Alexander Schmitz (Hg.): *Explosion und Peripherie. Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited*. Bielefeld: transcript 2012, S. 217–246, hier S. 224.
 18. Z. B. zuletzt bei MÜNKLER, HERFRIED: *Kriegssplitter. Die Evolution der Gewalt im 20. und 21. Jahrhundert*. Berlin: Rowohlt 2015.
 19. FRANK, RUHE, SCHMITZ: *Vorwort*, S. 22.
 20. Vgl. MÜLLER NIELABA, DANIEL UND YVES SCHUMACHER, CHRISTOPH STEIER (Hg.): *„Man will werden, nicht gewesen sein“*. *Zur Aktualität Max Frischs*. Zürich: Chronos 2012.
 21. Vgl. SCHÄRER, MONIKA: *Brauchen wir Max Frisch wieder?* Radiosendung, SRF 2 (2016). URL: <http://www.srf.ch/sendungen/kontext/brauchen-wir-max-frisch-wieder> (gehört am 06.05.2016).
 22. Vgl. MAHLER: *Jurij Lotman (1922–1993)*, S. 239.

ciety of America und in den Achtzigerjahren Mitglied diverser europäischer Akademien der Wissenschaft²³ –, weswegen er auch Repressionen des Sowjetsystems erdulden musste.²⁴ Erst in der Zeit seiner Emeritierung war die erste Auslandsreise in den Westen möglich.²⁵ 1993 starb Lotman in Tartu. Frisch, geboren 1911, wuchs dagegen inmitten Europas auf. Er blieb zwar Zeit seines Lebens der Schweiz verbunden und beschäftigte sich intensiv mit seiner Heimat, anders als Lotman konnte er aber, sobald der Zweite Weltkrieg und damit die isolierte Lage der Schweiz in Europa beendet waren, auch einer umfassenden Reisetätigkeit nachgehen. Unmittelbar nach Kriegsende bereiste er das zerstörte Deutschland, zahlreiche weitere Reisen und auch längere Aufenthalte im europäischen und amerikanischen Ausland folgten.²⁶ Frisch war ausgebildeter Architekt und ging vor und später auch neben seiner schriftstellerischen Tätigkeit diesem Beruf nach – er beschäftigte sich also auch außerhalb der Literatur mit Räumen.

An dieser Stelle folgt noch ein Überblick über die aktuelle Forschungssituation. Lotmans Werk ist breit erforscht, allerdings eher von der Slavistik her. In Westeuropa erlebt es, wie gesagt, gerade eine Renaissance und erweist sich als anschlussfähig auch für moderne Themen wie die zunehmende globale Vernetzung. Lotmans Texte sind bis heute relativ einfach zugänglich, weshalb für die vorliegende Arbeit darauf verzichtet werden kann, große Maßen an Sekundärliteratur heranzuziehen. Lediglich auf Albrecht Koschorke²⁷, der sich in den letzten Jahren intensiv mit Lotman beschäftigt hat, und auf Karl N. Renner²⁸, der eine fruchtbare Weiterführung von Lotmans Ereignismodell vornimmt, soll hier hingewiesen sein. *Stiller*, als einer der wichtigsten europäischen Romane seit 1945, ist selbstverständlich ebenfalls gut erforscht. Zahlreiche Monographien und Aufsätze sind publiziert worden. Eine umfassende Sammlung von sehr nützlichen Arbeiten zu *Stiller* erschien 1978 unter Herausgabe von Walter

23. Vgl. MAHLER: *Jurij Lotman (1922–1993)*, S. 240.

24. Vgl. KRISTEVA, JULIA: *On Yury Lotman*. In: Publications of the Modern Language Association 109.3 (1994), S. 375–376, hier S. 376.

25. Vgl. MAHLER: *Jurij Lotman (1922–1993)*, S. 241.

26. Vgl. SCHÜTT: *Max Frisch*, S. 341–500.

27. Zuletzt: KOSCHORKE, ALBRECHT: *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt a. M.: Fischer 2012.

28. RENNER, KARL N.: *Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von J. M. Lotman*. In: Gustav Frank, Wolfgang Lukas (Hg.): *Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft*. Michael Titzmann zum 60. Geburtstag. Passau: Stutz 2004, S. 357–381.

Schmitz bei Suhrkamp.²⁹ Im Besonderen sei hier für die Darstellung der Schweiz im Roman auf Monographien von Eszter Pabis³⁰ und Sonja Rüegg³¹ hingewiesen; für die Darstellung Amerikas auf Sigrid Mayer³²; für den Aspekt des Raumes auf Gertrud Bauer Pickar³³ und für die Repräsentation von Gender- und Identitätsrollen auf Melanie Rohner³⁴. Diese Texte werden für die vorliegende Arbeit von spezieller Bedeutung sein. Was trotz der umfangreichen Forschung zu *Stiller* meines Wissens jedoch noch nicht gemacht wurde, ist, den Roman mit Lotmans Konzepten des Ereignisses und des Raumes zu lesen. Da ich dies für sehr gewinnbringend für das Verständnis von *Stiller* halte, insbesondere in Hinblick auf die Funktion und die Strukturierung des Raumes im Roman, soll dies in der folgenden Arbeit unternommen werden.

-
29. SCHMITZ, WALTER (Hg.): *Materialien zu Max Frisch ‚Stiller‘*. Zwei Bände. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978.
 30. PABIS, ESZTER: *Die Schweiz als Erzählung. Nationale und narrative Identitätskonstruktionen in Max Frischs Stiller, Wilhelm Tell für die Schule und Dienstbüchlein*. Frankfurt a. M.: Lang 2010 (Debrecener Studien zur Literatur 15).
 31. RÜEGG, SONJA: „Ich hasse nicht die Schweiz, sondern die Verlogenheit“. *Das Schweiz-Bild in Max Frischs Werken „Graf Öderland“, „Stiller“ und „achtung: die Schweiz“ und ihre zeitgenössische Kritik*. Zürich: Chronos 1998.
 32. MAYER, SIGRID: *Zur Funktion der Amerikakomponente im Erzählwerk Max Frischs*. In: Gerhard P. Knapp (Hg.): *Max Frisch. Aspekte des Prosawerks*. Bern: Lang 1978, S. 205–235.
 33. BAUER PICKAR, GERTRUD: *Max Frisch's Stiller. The Personalization of Space and the Role of Setting as Characterization*. In: Hannelore Mundt, Egon Schwarz, William J. Lillymann (Hg.): *Horizonte. Festschrift für Herbert Lehnert zum 65. Geburtstag*. Tübingen: Niemeyer 1990, S. 262–282.
 34. ROHNER, MELANIE: ‚w/White‘ werden. *Zur Repräsentation von whiteness in Max Frischs Stiller*. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*, 2.1 (2011), S. 95–112.

1. Die Erzählstruktur von *Stiller*

1.1 Erzählsituation

Stiller besteht aus zwei Teilen. Der erste Teil, der mit dem Titel „Stillers Aufzeichnungen im Gefängnis“ (7) versehen ist, besteht aus sieben Heften, die White in einem Gefängnis in Zürich beschreibt. Weil er einem Schweizer Zöllner, der ihm die Weiterfahrt verweigern wollte, eine Ohrfeige gab, wurde er in Haft genommen. Schnell wird White mit einem verschollenen Bürger der Stadt – Anatol Ludwig Stiller, Bildhauer, seit sechs Jahren nicht mehr gesehen – identifiziert, was er jedoch entschieden ablehnt. Mit der Forderung nach Whisky, da er ohne diesen dazu neige, „allen möglichen guten Einflüssen zu erliegen und eine Rolle zu spielen, die ihnen so passen möchte, aber nichts mit mir [White; DH] zu tun hat“ (9), verweigert er jede Aussage. Man bringt ihm – natürlich mit der Absicht, ihn zu überführen – ein Heft in die Zelle, in dem er seine Lebensgeschichte festhalten soll: „Ich soll mein Leben niederschreiben! wohl um zu beweisen, daß ich eines habe, ein anderes als das Leben ihres verschollenen Herrn Stiller.“ (9) Allein schon wegen diesen Umständen der Niederschrift der sieben Hefte muss Stiller beziehungsweise White³⁵ als *unzuverlässiger Erzähler* betrachtet werden, mit diesem Urteil ist sich auch die Sekundärliteratur weitgehend einig.³⁶ Stiller schreibt natürlich nicht „einfach die Wahrheit [...] nichts als die schlichte und pure Wahrheit“ (9), wie es der amtliche Verteidiger, der ihm das Heft überreicht, fordert, sondern ist beim Schreiben befangen. Er befindet sich in einem Prozess, der gegen ihn geführt wird, und versucht innerhalb dessen seine Interessen zu vertreten, das heißt, nicht als Stiller identifiziert zu werden.

White leistet den Auflagen, die ihm gestellt werden, kaum Folge und gibt sein Leben nicht in chronologischer Folge wieder. Vielmehr wechseln sich tagebuchartige Erzählungen von den jüngsten Ereignissen in der Zelle, wundersame Geschichten aus Amerika und Berichte aus der Vorgeschichte von Stiller, die White indirekt von ande-

35. Obwohl jeder Leser bei der Lektüre des Romans zur Erkenntnis kommen muss, dass Stiller und White dieselbe Person sind, werde ich die beiden Identitätsausprägungen dieser einen Person der Exaktheit willen in Folge unterscheiden.

36. Vgl. z. B. SANDBERG, BEATRICE: „*Writing in order to be a stranger to oneself*“: Max Frisch's Stiller. In: Olaf Berwald (Hg.): *A Companion to the Works of Max Frisch*. Rochester: Camden 2013, S. 125–139, hier S. 126 oder
JENS, WALTER: *Erzählungen des Anatol Ludwig Stiller*. In: Thomas Beckermann (Hg.): *Über Max Frisch*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp ⁸1977, S. 16–23, hier S. 19.

ren Figuren vermittelt bekommt (oder eben selbst erlebt hat), ab. In den Heften eins, drei, fünf und sieben beschreibt White seinen Alltag in der Zelle, erzählt Amerikageschichten und ergeht sich in Selbstreflexionen. Hier liegt also eine konventionelle „Ich-Erzählsituation“³⁷ nach Franz K. Stanzel vor. Der Erzähler gehört selbst zur „Welt der Romancharaktere“³⁸. Dabei erfolgt die Erzählung rückblickend und das erzählende Ich ist eine ältere Version des erlebenden Ichs. In der Terminologie von Gérard Genette entspricht das einem Erzähler „homodiegetischen Typs“³⁹, also einem Erzähler, der selbst „als Figur in der Geschichte, die er erzählt, anwesend ist“⁴⁰. Genette differenziert den homodiegetischen Erzählertyp weiter und unterscheidet zwischen verschiedenen Graden der Anwesenheit: Auf der einen Seite stehen Erzählungen, in denen der Erzähler nur eine Nebenrolle spielt und vorrangig als Beobachter fungiert, wie zum Beispiel Dr. Watson in Sir Arthur Conan Doyles Sherlock Holmes-Serie, und auf der anderen Seite Erzählungen, in denen der Erzähler selbst der Held seiner Geschichte ist.⁴¹ Für den zweiten Typus, dem auch *Stiller* zuzuordnen ist, schlägt Genette den Begriff „autodiegetisch“⁴² vor.

In den übrigen Heften zwei, vier und sechs wird die Vorgeschichte um Stiller, Julika, Rolf und Sibylle wiedergegeben. Dadurch dass White in der dritten Person von Stiller spricht, kommt es zwischen den Heften zu einem Wechsel von Er- und Ich-Form, wie Jürgen H. Petersen feststellt.⁴³ Die Er-Form wird dabei dadurch verkompliziert, dass White, „wenn er von Stiller berichtet, ja von sich auf einer früheren Lebens- und Entwicklungsstufe spricht“⁴⁴. Stiller erzählt sein eigenes Leben mit einer gleichsam objektiven Sicht auf sich selbst. Es liegt also ein Erzähler vor, der in der Er-Form von sich selbst erzählt – gewissermaßen ein Ich-Erzähler ohne Ich. Damit stoßen ältere Erzähltheorien wie zum Beispiel das Modell der drei „typische[n] Erzählsituationen“⁴⁵ von Franz K. Stanzel an ihre Grenzen. Es liegt nicht eine „Ich-Erzählsituation“⁴⁶ vor

37. STANZEL, FRANZ K.: *Typische Formen des Romans*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht ¹²1993, S. 16.

38. Ebd.

39. GENETTE, GÉRARD: *Die Erzählung*. Stuttgart: Fink ³2010, S. 159.

40. Ebd.

41. Vgl. ebd.

42. Ebd. [Hervorhebung im Original].

43. Vgl. PETERSEN, JÜRGEN H.: *Max Frisch*. Stuttgart/Weimar: Metzler ³2002, S. 112.

44. Ebd.

45. STANZEL: *Typische Formen des Romans*, S. 16.

46. Ebd.

und dennoch ist die erzählende Figur selbst die Hauptfigur der von ihr erzählten Geschichte. Gérard Genettes Erzähltheorie umgeht dieses Problem, indem sie nicht zwischen Er- und Ich-Erzählern differenziert, sondern stattdessen die Begriffe „heterodiegetisch“⁴⁷ und „homodiegetisch“⁴⁸ verwendet. Auch in diesen Abschnitten in der Er-Form liegt demnach ein homodiegetischer Erzähler vor.

Weiter muss bei *Stiller* beachtet werden, dass sich die Erzählerfigur White im Verlauf der Erzählung wandelt, wie Petersen schreibt:

Vor allem aber berichtet kein Ich-Erzähler, der am Ende seiner Entwicklung Rückschau hält, sondern eine Figur, die sich selbst noch entwickelt, und zwar während des Erzählens, ja sogar durch das Erzählen; denn dadurch, daß sie sich im Erzählen mit ihrer Gegenwart und ihrer Vergangenheit konfrontiert, gelangt sie auch zu Beschlüssen, die ihre Zukunft bestimmen.⁴⁹

Es handelt sich bei Whites Erzählungen also um Sprechakte, die geradezu prototypisch „performative“⁵⁰ nach John L. Austin sind: Sie bestimmen den Ausgang des Prozesses und damit die zukünftige Identität von White.

Der zweite Teil des Romans ist weitaus kürzer und umfasst grob gesagt etwa die Länge von einem der sieben Hefte des ersten Teils. Die Überschrift lautet „Nachwort des Staatsanwaltes“ (385), es wird also aus der Perspektive Rolfs erzählt. Rolf ist der Staatsanwalt, der gegen White ermittelt, was nicht verhindert, dass die beiden im Verlauf des Prozesses Freunde werden (außerdem hatte Stiller zuvor eine Affäre mit Rolfs Frau Sibylle). Es erzählt also wieder eine Figur, die auch selbst Teil der von ihr erzählten Geschichte ist, womit wiederum ein homodiegetischer Erzähler vorliegt. Als Vertreter der offiziellen Sicht ist Rolf ein Anhänger der „amtlich beglaubigten ‚Wirklichkeit‘“⁵¹, der zufolge White und Stiller dieselbe Person sind. Durch diese Konstruktion, die „die Perspektiven zweier verschiedener – durch den Untertitel identifizierter – Ich-Sprecher“⁵² gegenüberstellt, die sich in zentralen Punkten widersprechen, wird es dem Leser zusätzlich erschwert, den Wahrheitswert der Aussagen Stillers oder

47. GENETTE: *Die Erzählung*, S. 159 [Hervorhebung im Original].

48. Ebd. [Hervorhebung im Original].

49. PETERSEN: *Max Frisch*, S. 112.

50. AUSTIN, JOHN L.: *How to do things with words?* Cambridge: Harvard University Press 1975, S. 6 [Hervorhebung im Original].

51. JURGENSEN, MANFRED: *Max Frisch. Die Romane. Interpretationen*. Bern/München: Francke 1972, S. 64.

52. WÜNSCH, MARIANNE: *Max Frisch, Stiller. Versuch einer strukturalen Lektüre*. In: Dies.: *Moderne und Gegenwart. Erzählstrukturen in Film und Literatur*. München: Belleville 2012, S. 449–499, hier S. 450.

Rolfs zu erkennen. Außerdem stellt Rolf im Nachwort Stillers Glaubwürdigkeit direkt in Frage:

Es ist nicht der Sinn dieses Nachworts, daß ich mich in zahllosen Berichtigungen ergehe. Die Mutwilligkeit seiner Aufzeichnungen, seine bewußte Subjektivität, wobei Stiller auch vor gelegentlichen Fälschungen nicht zurückschreckt, scheinen mir offenkundig genug zu sein (407)

Rolf ist auch der Herausgeber von Stillers Heften, wie er am Anfang seines Nachwortes angibt:

Wir haben es bedauert, daß Stiller den vorliegenden „Aufzeichnungen im Gefängnis“ – sie sind hier, mit Genehmigung der Beteiligten, die heute noch leben, ohne jede Kürzung und selbstverständlich unverändert wiedergegeben – keine „Aufzeichnungen in der Freiheit“ hat folgen lassen. Unser gelegentliches Drängen in dieser Richtung hat Stiller nicht einen Tag lang beirrt. Er hatte keinerlei Bedürfnis dazu. In der Folge haben wir übrigens unser Drängen selber als Irrtum begriffen. Sein Verstummen, wenn man es einmal so nennen will, war ja in der Tat ein wesentlicher, vielleicht sogar der entscheidende Schritt zu seiner inneren Befreiung [...]. Stiller war frei geworden von der Sucht, überzeugen zu wollen. (387)

Nachdem White von Gerichts wegen dazu verurteilt wird, Stiller zu sein, erlischt seine Stimme und Rolf muss seine Geschichte zu Ende erzählen. Stiller erzählt nur als White von sich selbst, sonst bleibt er, wie sein Name suggeriert, *still*. Das entspricht ganz Frischs Überzeugung, dass man alles erzählen kann außer das eigene Leben.⁵³ Oder in Whites eigenen Worten: „Kann man schreiben, ohne eine Rolle zu spielen? Man will sich selbst ein Fremder sein.“ (330) Das Rollenspiel beim Erzählen ist ein Hauptthema in Frischs Werk. Frisch wird die Idee des Rollenwechsels rund zehn Jahre nach seinem Erfolg mit *Stiller* in *Mein Name sei Gantenbein*⁵⁴ auf die Spitze treiben – der Protagonist Gantenbein, der wild zwischen verschiedenen Identitäten und Lebenserzählungen hin und her wechselt, wie schon der Konjunktiv im Titel des Romans andeutet, wiederholt immer wieder wie ein Mantra: „Ich probiere Geschichten an wie Kleider!“⁵⁵ Ähnlich, wenn auch in weitaus weniger extremer Form, macht das schon Stiller, als er als White aus Amerika in die Schweiz zurückkehrt.

Eine Frage, die offen bleiben muss, ist diejenige nach dem Motto, das dem ersten Teil vorangestellt ist. Bemerkenswerterweise gilt das Zitat aus Søren Kierkegaards *Entweder – Oder*⁵⁶ nämlich nicht dem ganzen Roman, sondern explizit nur dem ersten Teil,

53. Vgl. SANDBERG: „*Writing in order to be a stranger to oneself*“, S. 132.

54. FRISCH, MAX: *Mein Name sei Gantenbein*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1964.

55. Ebd., S. 20.

56. KIERKEGAARD, SØREN: *Entweder – Oder*. München: DTV 21978.

während der zweite Teil über kein Motto verfügt. Nach der Widmung für Peter Suhrkamp, der große Entdecker und Förderer Frischs, der später auch zu einem seiner engsten Freunde wurde,⁵⁷ folgt eine Leerseite mit der Überschrift des ersten Teils und erst *danach* das Motto. Wurde es von Stiller selbst den Heften vorangestellt? Oder vom Herausgeber Rolf? Dass Rolf im Nachwort erwähnt, „eine umfängliche Büchersendung, darunter ein Band Kierkegaard“ (390) an Stiller verschickt zu haben, gibt auch keine Antwort darauf. Auch nicht, dass Stiller später während eines Gesprächs mit Rolf unbedingt eine Erklärung zu Kierkegaard will, Rolf aber meint, „nie ein Kenner Kierkegaards“ (394) gewesen zu sein und Stiller offenkundig noch kaum in dem Buch gelesen hätte, das er ihm geschickt hatte (vgl. 394). Jedenfalls lässt sich sagen, dass das Zitat Kierkegaards, in dem es um die Wahl seiner selbst geht, die Sekundärliteratur zu *Stiller* stark beschäftigt hat. Ohne an dieser Stelle im Detail auf die Debatte einzugehen: Hans Mayer zufolge sollte das Motto „durchaus nicht als Kommentar des Autors zu seinem Buch betrachtet werden. Eher wäre von einem ironischen Spannungsverhältnis zwischen Kierkegaardmotto und Romanverlauf zu sprechen“⁵⁸. Philipp Manger dagegen widerspricht und erkennt sehr wohl Übereinstimmungen zwischen Motto und Roman.⁵⁹

1.2 Zeitverlauf

Eine detaillierte Auflistung der chronologischen Folge der Geschehnisse in *Stiller* findet sich bei Karlheinz Braun.⁶⁰ Er unterteilt den Stoff in folgende „fünf Großphasen“⁶¹:

1. Die acht Ehejahre mit Vorgeschichte (1938–1945)
2. Das Krisenjahr (1945)
3. Stillers Aufenthalt in Amerika (1946–1952)
4. Die Zeit der Untersuchungshaft in Zürich (1952)
5. Das neue Leben (1952–1955)⁶²

57. Vgl. SCHÜTT: *Max Frisch*, S. 385–386.

58. MAYER, HANS: *Anmerkungen zu „Stiller“*. In: Thomas Beckermann (Hg.): *Über Max Frisch I*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 27.

59. Vgl. MANGER, PHILIPP: *Kierkegaard in Max Frischs Roman „Stiller“*. In: Walter Schmitz (Hg.): *Materialien zu Max Frisch „Stiller“*. Erster Band. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 220–237.

60. Vgl. BRAUN, KARLHEINZ: *Die vertikale und horizontale Gliederung der Geschichte in Max Frischs Roman „Stiller“*. In: Walter Schmitz (Hg.): *Materialien zu Max Frisch „Stiller“*. Erster Band. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 135–139.

61. Ebd., S. 137.

62. Ebd.

Unterschieden werden muss zwischen *Erzählzeit* und *erzählter Zeit*. Die Erzählzeit beziehungsweise der Zeitpunkt der Niederschrift der sieben Hefte Whites fällt auf den Herbst des Jahres 1952. White füllt die Hefte während seiner Untersuchungshaft in Zürich, die sich laut Beatrice Sandberg über eine Zeitspanne von zehn Wochen erstreckt.⁶³ Der Ort der Erzählung, das Gefängnis, ist dabei ein „Ort, wo vor allem die Erinnerungszeit eine Rolle spielt“⁶⁴, wie Rolf Kieser erklärt. Die Erlebnisse während der Gefangenschaft beschränken sich auf „wenige Kontakte mit Mitgefangenen, mit dem Gefängniswärter und auf die Besuche“⁶⁵. Weitaus wichtiger sind die Erinnerungen, die White in den Heften wiedergibt. Diese umfassen die ersten drei Großphasen nach Braun. In loser Folge, ohne die chronologische Reihung einzuhalten, berichtet White von seinen Erfahrungen im Spanienkrieg (1936), von der Ehe mit Julika bis zu seiner Flucht nach Amerika (1938–1946) und von seinen dortigen Erlebnissen bis zu seiner Rückkehr in die Schweiz (1946–1952).⁶⁶ Sowohl die Erzählzeit als auch die erzählte Zeit der sieben Hefte enden mit der Verkündung des Urteils gegen White. Das Leben wieder als Stiller danach – Brauns fünfte Großphase – wird im Nachwort aus der Sicht von Rolf geschildert. Hier beginnt die erzählte Zeit im Winter 1953 mit Stillers und Julikas neuem Leben am Genfersee und endet mit Julikas Tod am Ostermontag des Jahres 1955, worauf Stiller alleine in Glion weiterlebt, wie man im letzten Satz des Romans erfährt (vgl. 438).⁶⁷ Die Erzählzeit des Nachworts lässt sich nicht eindeutig festmachen, *Terminus post quem* ist jedenfalls Julikas Tod.

1.3 Die Rolle des Lesers

„Ohne Mitmachen ist der *Stiller* weder zu lesen noch zu begreifen“⁶⁸, schreibt Friedrich Dürrenmatt, der zusammen mit Frisch oft als „Zweigestirn“⁶⁹ der Schweizer Lite-

63. Vgl. SANDBERG: „*Writing in order to be a stranger to oneself*“, S. 130.

64. KIESER, ROLF: *Max Frisch. Das literarische Tagebuch*. Frauenfeld/Stuttgart: Huber 1975, S. 90.

65. Ebd., S. 90–91.

66. Vgl. BRAUN: *Die vertikale und horizontale Gliederung*, S. 135–136.

67. Vgl. ebd., S. 136.

68. DÜRRENMATT, FRIEDRICH: „*Stiller*“, *Roman von Max Frisch. Fragment einer Kritik*. In: Thomas Beckermann (Hg.): *Über Max Frisch I*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp ⁸1977, S. 12 [Hervorhebung im Original].

69. Z. B. SANDBERG, BEATRICE: *Schweizer Autoren im Abseits?* In: Nigel Harris, Joanne Sayner (Hg.): *The Text and its Context. Studies in Modern German Literature and Society*. Presented to Ronald Speirs on the Occasion of his 65th Birthday. Bern: Lang 2008, S. 251–264, hier S. 252.

ratur bezeichnet wurde, in seinem *Fragment einer Kritik*. Wie bereits erwähnt, ist Stiller ein unzuverlässiger Erzähler, ja eigentlich muss ein aufmerksamer Leser bereits nach dem ersten Satz misstrauisch werden: Da beginnt ein Roman mit der Überschrift „Stillers Aufzeichnungen im Gefängnis“ (7) und dann lautet der erste Satz „Ich bin nicht Stiller!“ (9). Wobei sich wiederum die Frage stellt, ob diese Überschrift von White selbst oder von Rolf gesetzt wurde. Sandberg hält fest, dass *Stiller*, wie viele Werke Frischs, Konflikte zwischen subjektiver und externer Wirklichkeit verhandelt.⁷⁰ Der Leser, dem im Roman eine Vielzahl von sich relativierenden Sichtweisen dargeboten werden, kann sich nicht auf eine einzige Position verlassen, wenn er dem Text gerecht werden will. Vielmehr muss er eine „Vermittlungstätigkeit“⁷¹ leisten. Das Dilemma, in dem sich Stiller befindet, überträgt sich auch auf den Leser, wie Richard Egger festhält:

Solange aber der Erzähler als zentraler Perspektivträger seine Identität mit dem Verschollenen zurückweist, und dies ist bis zum siebenten Heft der Fall, bleibt das Dilemma als Wirkstruktur bestehen. Es äußert sich als Verstrickung des Lesers in den Text, als Spannung, die den Rezipienten dazu veranlaßt, den Roman auf Elemente abzusuchen, die ihm aus der Zwangslage heraushelfen könnten.⁷²

Der Leser muss sich entscheiden, ob er Whites Beteuerungen Glauben schenken oder ob er seine Geschichten als Fantasiegespinste abtun und sich damit auf die Seite der Gesellschaft schlagen will, die Stiller den Identitätswandel verwehrt. Auch der Leser kann sich also Stillers Rollenspiel nicht entziehen: Er bildet sich bei der Lektüre des Romans zwangsläufig ein Urteil über White und seine Identität.

70. Vgl. SANDBERG: „*Writing in order to be a stranger to oneself*“, S. 125.

71. EGGER, RICHARD: *Der Leser im Dilemma. Die Leserrolle in Max Frischs Romanen „Stiller“, „Homo faber“ und „Mein Name sei Gantenbein“*. Bern: Lang 1986, S. 77.

72. Ebd., S. 104.

2. Raumstruktur I: Die Darstellung der Schweiz

2.1 Exkurs: Die Aufnahme des Romans in der Schweiz

Stiller vermittelt ein kritisches Bild der Schweiz, das bei einigen Schweizer Zeitgenossen aneckte – Werner Weber, einer der ersten Rezensenten des Romans, sprach am 16.11.1954 im Radio in Bezug auf die Schweiz-Kritik von „Schlacken in einem bedeutenden Kunstwerk“⁷³. Wie die Formulierung zeigt, stieß *Stiller* trotz der kritischen Haltung nicht nur in Deutschland, sondern auch in der Schweiz auf sehr wohlwollende Kritik. Der Zürcher Germanist Emil Steiger, der seinerzeit eine Macht in der Schweizer Literaturszene war und mit seiner weitgehend apolitischen *Kunst der Interpretation*⁷⁴ auch weit über die Landesgrenzen hinausstrahlte,⁷⁵ fragte zwar in der NZZ: „Was soll die spöttische Kritik der Zustände in der Schweiz und ihrer unausrottbaren Verlogenheit aus dem Munde eines Menschen, der selber doch mit eiserner Stirn auf der unverfrorensten Lüge besteht?“⁷⁶ Antwortete aber selbst darauf: „Man wird sich fragen, ob Frisch sein oft nur allzu fühlbares Ressentiment noch immer nicht überwunden habe, ob ihm wohl gar darum zu tun sei, es einmal auf die Spitze zu treiben. Aber wie falsch wäre solche Kritik!“⁷⁷ Als „verwegene[s] Spiel“⁷⁸ tut Staiger schließlich die Schweiz-Kritik in *Stiller* ab und rezensiert den Roman nichtsdestotrotz euphorisch als „Prosakonzert, dem wir nichts Ähnliches in unserem Schrifttum zur Seite zu stellen wüßten“⁷⁹. Wie Schütt schildert, bedankte sich Frisch, der die Rezensionen mit Unruhe erwartete, erleichtert bei Staiger für die positive Beurteilung.⁸⁰

Was Zeitgenossen aus nachvollziehbaren Gründen schwerfiel, gerade auch weil sich Frisch selbst intensiv als politische Person in der Öffentlichkeit inszenierte, soll hier eingehalten werden: Die Trennung zwischen Frischs persönlichen Ansichten und den Ansichten des Romanpersonals. Unzweifelhaft sind Übereinstimmungen vorhanden –

73. WEBER, WERNER: *Der neue Roman von Max Frisch*. In: Walter Schmitz (Hg.): *Materialien zu Max Frisch ‚Stiller‘*. Zweiter Band. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 387–390, hier S. 390.

74. STAIGER, EMIL: *Die Kunst der Interpretation*. In: *Neophilologus* 35.1 (1951), S. 1–15.

75. Vgl. SCHÜTT: *Max Frisch*, S. 380.

76. STAIGER, EMIL: „*Stiller*“. *Zu dem neuen Roman von Max Frisch*. In: Walter Schmitz (Hg.): *Materialien zu Max Frisch ‚Stiller‘*. Zweiter Band. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 391–395, hier S. 392.

77. Ebd.

78. Ebd.

79. Ebd.

80. Vgl. SCHÜTT: *Max Frisch*, S. 491–493.

Rüegg verweist auf Frischs Pamphlet *achtung: Die Schweiz*⁸¹, das kurz nach Abschluss von *Stiller* entstand und einige Gedanken aus diesem übernimmt.⁸² Doch sollen biographisierende Interpretationen wie zum Beispiel diejenige von Manfred Jurgensen, der in *Stiller* eine „autobiographische Auseinandersetzung“⁸³ des Autors mit seiner Geburtsstadt sieht, oder historisierende Ansätze wie zum Beispiel bei Peter Demetz, der den *Stiller* in den Kontext der Spannungen in der Schweiz der Fünfzigerjahre setzt,⁸⁴ vermieden werden.

Auf ein kleines Kuriosum soll an dieser Stelle noch hingewiesen werden: In einem Artikel, der 1986 in den *Schweizer Monatsheften* erschien, schlägt Andreas Kley eine gänzlich apolitische Interpretation von *Stiller* vor, die darauf hinausläuft, dass Stillers „Krittelei an der Schweiz“⁸⁵ allein eine Folge von Whites persönlichen Problemen ist – und ansonsten jeglicher Grundlage entbehrt. Es folgt eine seitenlange historische Abhandlung, mit der Kley gegen Stillers Vorwurf, dass die Schweiz geschichtslos sei, argumentiert.⁸⁶ Und auch das Bild von der Enge der Schweiz sei nicht mehr als ein „Mythos“⁸⁷, der nichts zu erklären vermöge. Jeder Interpret, der den Roman darauf beschränke, stelle vor allem sich selbst ein armseliges Zeugnis aus. Schließlich beruhe, so Kley, auch die „Parabel der vermeintlichen ‚Enge‘“⁸⁸ lediglich auf Stillers negativer Verfassung. Ihm scheint dabei zu entgehen, dass er gerade mit seinem zwanghaften Versuch, den Roman apolitisch zu machen, ungewollt die politische Relevanz von *Stiller* beweist und gleichzeitig nicht wenigen von Stillers Vorwürfen – Empfindlichkeit gegenüber Kritik am Vaterland und fraglose Selbstgerechtigkeit (vgl. 196–197) – recht gibt. Man könnte gar so weit gehen, Parallelen zu Stillers spießigem Verteidiger zu sehen:

Er weiß sehr viel, zuverlässig wie ein Lexikon, vor allem in schweizerischen Belangen, so

81. FRISCH, MAX: *achtung: Die Schweiz. Ein Gespräch über unsere Lage und ein Vorschlag zur Tat*. In: Ders.: *Schweiz als Heimat? Versuche über 50 Jahre*. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Walter Obschlager. Frankfurt a. M.: Suhrkamp ²1991.

82. Vgl. RÜEGG: *Das Schweiz-Bild in Max Frischs Werken*, S. 197–198.

83. JURGENSEN: *Max Frisch. Die Romane*, S. 81.

84. Vgl. DEMETZ, PETER: *Das Schweizer Establishment und Anatol Ludwig Stiller*. In: Walter Schmitz (Hg.): *Materialien zu Max Frisch ‚Stiller‘*. Erster Band. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 271–274.

85. KLEY, ANDREAS: *Anatol Stiller – der Kleinbürger im Kleinstaat. Eine politisch-literarische Interpretation von Max Frischs Roman „Stiller“ (1954)*. In: *Schweizer Monatshefte. Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur* 66.3 (1986), S. 221–231, hier S. 224.

86. Vgl. ebd., S. 226–229.

87. Ebd., S. 229.

88. Ebd.

daß es eigentlich keinen Sinn hat, mit meinem Verteidiger über die Schweiz zu reden; jeder Gedanke, der die Schweiz etwa in Frage stellt, erstickt unter einer Fülle historischer Tatsachen, die nicht zu bestreiten sind, und am Ende, wenn man seine Schweiz nicht einfach lobt, hat man immer unrecht (21)

2.2 Der multiperspektivische Blick auf die Schweiz

Aufgrund der multiperspektivischen Erzähltechnik des Romans erfolgt auch die Darstellung der Schweiz aus verschiedenen Blickwinkeln. Die erste Perspektive ist diejenige des Stillers von der Vorgeschichte, von dessen Überzeugungen White über die anderen Figuren, vor allem Julika, erfährt.

Die zweite Perspektive ist diejenige Whites, der als (vorgeblich) Fremder eine unbefangene Sicht auf die Schweiz hat. Mit analytischem Bestreben nimmt er alle Eindrücke auf und reflektiert sie. Dabei ermöglicht der Blick des fremden Einheimischen eine Neugier und Offenheit selbst für die alltäglichsten Abläufe, die Einheimische schon gar nicht mehr bewusst wahrnehmen, gleichzeitig aber auch ein tiefergreifendes Verständnis für die Funktionsweisen und Gesetzmäßigkeiten im sozialen Raum. Whites Verteidiger sieht Whites Kritik an der Schweiz gerade als Beweis dafür, dass dieser Schweizer ist: „Ihr Haß gegen die Schweiz beweist mir noch lange nicht, daß Sie kein Schweizer sind. Im Gegenteil!“ ruft er, da ich lache, „gerade damit verraten Sie sich!“⁸⁹ (196) Stiller entgegnet: „Mein Verteidiger irrt sich; ich hasse nicht die Schweiz, sondern die Verlogenheit. Das ist, auch wenn es in der Folge oft aufs gleiche hinausläuft, grundsätzlich ein Unterschied.“ (196) Der Blick des Außenstehenden – um in den Worten Lotmans zu sprechen: aus der Peripherie in das Zentrum – ermöglicht eine Kritik an den vorherrschenden Zuständen, ohne dass diese auf persönliche Aversionen oder Erfahrungen des Kritisierenden zurückgeführt werden könnte, wie es Stillers Verteidiger im obenstehenden Zitat vergeblich versucht. Schließlich ist das Verhältnis zwischen dem Außenstehenden und dem kritisierten Land unbelastet. Dieser erzählerische Trick ermöglicht das „verwegene Spiel“⁸⁹, das in *Stiller* mit der Schweiz getrieben wird.

Die dritte Perspektive schließlich ist diejenige von Rolf im Nachwort. Rolf führt anders als Stiller, der sich nur schon bedingt durch seine Rolle als Häftling in einer op-

89. STAIGER: „*Stiller*“. *Zu dem neuen Roman von Max Frisch*, S. 392.

positionellen Situation befindet, ein Leben, das an den Raum der Schweiz und seine Normen angepasst ist. Als Staatsanwalt ist er sogar ein Teil des organisatorischen Überbaus des Raumes. So liest Daniel Annen die Figur Rolfs nicht nur als „Kontrastfigur“⁹⁰, sondern gar „als Korrektiv für Stiller“⁹¹. Er verkörpert das Ideal eines Menschen mit einer gesellschaftskonformen Lebensführung, das es auch für White anzustreben gilt.

Als weitere Perspektive lassen sich die Ansichten des Verteidigers Bohnenblust und des Architekten Sturzenegger sehen, die sich vor allem in Gesprächen, die die beiden mit Stiller führen, äußern. Die beiden lassen sich als prototypische Vertreter des Schweizerischen sehen, wie auch Therese Poser ausführt, die Bohnenblust als „Repräsentant biederer schweizerischer Selbstgerechtigkeit“⁹² und Sturzenegger als „in jeder Hinsicht an die Gesellschaft angepassten Opportunisten“⁹³ sieht.

2.3 Stillers Sicht: „Wir sind eine Saubande“

Julika definiert Stillers Herkunft als „aus kleinbürgerlichem Milieu“ (93), wobei sie gleich darauf relativiert: „eigentlich überhaupt aus keinem Milieu, höchstens erzählte er einmal von seinem Stiefvater, der irgendwo im Altersasyl untergebracht war, überhaupt nie von seinem Vater, und seine Mutter war die Tochter eines Eisenbahners gewesen“ (93). Dieser mehr oder weniger bürgerlichen Herkunft steht Stillers kommunistische Gesinnung entgegen, die ihn dazu treibt, als „Freiwilliger bei der Internationalen Brigade“ (139) im Spanischen Bürgerkrieg zu kämpfen. Im Vergleich zum Bürgertum stand der Kommunismus in der damaligen Schweiz auf dem entgegengesetzten Ende des politischen Spektrums, wie Rüegg erklärt.⁹⁴ Ob Stillers Engagement im Spanischen Bürgerkrieg wirklich zur Gänze ideologische Motiven zugrunde liegt, steht zur Frage. Später wird er zu Sibylle – Rolfs Ehefrau, mit der er eine Affäre hat – sagen: „Was ich unter Marxismus verstand, war Lyrik“ (264) und „eigentlich

90. ANNEN, DANIEL: *Ein Staatsanwalt statt Whisky. Über Rolf als Kontrastfigur zum Protagonisten in Frischs Roman Stiller (1954)*. In: Günter Häntzschel, Sven Hanuschek, Ulrike Leuschner (Hg.): *Zur deutschsprachigen Literatur in der Schweiz*. München: text + kritik 2011, S. 140–163, hier S. 142.

91. Ebd.

92. POSER, THERESE: *Max Frisch. Stiller*. München: Oldenbourg 1988, S. 27.

93. Ebd.

94. Vgl. RÜEGG: *Das Schweiz-Bild in Max Frischs Werken*, S. 242.

suchte ich damals bloß meinen Tod“ (265). Stiller scheint also weniger von einer festen ideologischen Überzeugung nach Spanien getrieben worden zu sein, sondern vielmehr von auf ihn selbst bezogenen Motiven, wie später auch White vermutet:

Es ist etwas unklar, was ihn zu dieser kombattanten Geste getrieben hatte. Vermutlich war es vielerlei zusammen, ein etwas romantischer Kommunismus, wie er zu jener Zeit bei bürgerlichen Intellektuellen nicht selten war, ein begreifliches Bedürfnis auch, in die Welt zu kommen, ein Bedürfnis nach geschichtlicher und überpersönlicher Verpflichtung, nach Tat; vielleicht war es auch, wenigstens zum Teil, eine Flucht vor sich selbst. (139)

Als es in Spanien zur „Feuerprobe“ (139) kommt, zeigt sich denn auch, dass es mit Stillers Kampfwillen nicht weit her ist:

Der junge Stiller hatte eine kleine Fähre am Tajo zu bewachen, infolge Männermangel sogar allein. Drei Tage lang geschah nichts. Dann aber, als im Morgengrauen endlich vier Franco-Spanier sich am andern Ufer zeigten, ließ Stiller sie die Fähre benutzen, ohne zu schießen, wiewohl es für ihn, der in tadelloser Deckung lag, eine Leichtigkeit gewesen wäre, die vier Feinde auf der Fähre abzuschießen. (140)

Im entscheidenden Moment erlebte Stiller „die vier Faschisten einfach als Menschen, und es war ihm unmöglich, auf Menschen zu schießen, er konnte nicht. Punktum!“ (141) – Stillers Menschlichkeit siegt über seine ideologische Gesinnung. Von Stiller selbst wird das als „Verrat“ (268) und „Versagen“ (269) empfunden und die Szene wird zum Schlüsselmoment für ihn, der im Roman traumatisch immer wiederkehrt. Nur widerwillig erzählt er Sibylle, als sie ihn in seinem Atelier besucht, auf ihre wiederholten Nachfragen hin von den Ereignissen in Spanien. Dabei kommt es zu einer Wutrede Stillers gegen das Schweizer Bürgertum, in der er diesem die Unterstützung des Faschismus und grundsätzlich Opportunismus vorwirft:

Übrigens wird es immer wieder so sein, sie sekundieren dem Faschismus, wie jede Bourgeoisie, offen oder heimlich. Heute entrüsten sie sich über Buchenwald und Auschwitz und diese Sachen; wir wollen sehen, wie lange! Heute waschen sie ihre Hände in schweizerischer Unschuld, speien auf Deutschland und haben es schon immer gewußt. Schon zur Zeit des Spanischen Bürgerkriegs, als wir die Banditen waren, zusammen mit Casals und Picasso und einigen anderen, die sie heute bejubeln, schon immer war die Schweiz gegen den Faschismus! (265)

Stiller klagt an, dass das Schweizer Bürgertum zuerst mit den Faschisten in Spanien und schließlich auch in Deutschland Geschäfte machte und dennoch die Frechheit besaß, die Schweiz nach Bekanntwerden der faschistischen Gräueltaten als „Hort der Humanität“ (266) zu inszenieren. Rüegg stellt fest, dass sich Stillers und Whites Kritikpunkte – zu letzteren mehr im folgenden Kapitel – damit weitgehend decken: Beide „sehen eine Kluft zwischen moralischem Anspruch und tatsächlichem Verhalten der

Schweiz beziehungsweise seiner Machträger, dem Bürgertum⁹⁵. Ähnlichkeiten zu Whites Verhalten weisen auch Stillers Verachtung der „Heimattümelei“ (298) und sein großes Aggressionspotenzial, wenn es um die Schweiz geht, auf. So sagt Sibylle nach Stillers Wutrede zu diesem: „Es ist komisch [...] wie böse du jedesmal wirst, wenn du von der Schweiz redest!“ (266).

Dass Stiller nicht so ganz dem Schweizer Raum entspricht, zeigt sich auch an seinem Atelier, das nicht recht zum Schweizer Geschmack passen will, wie Bauer Pickar beobachtet.⁹⁶ Während andernorts Sauberkeit und Ordnung einen hohen Stellenwert genießen, wie im folgenden Kapitel zu sehen sein wird, ist Stillers Atelier zumeist staubig (vgl. 107) und es scheint sich auch niemand um das Aufräumen zu kümmern: „Seine Spachtel auf dem großen Tisch, die vollen Aschenbecher allenthalben [...] allerlei unbekanntes Werkzeug, die nicht gerade sauberen Küchentüchlein, Zeitungen überall, eine Krawatte an der Türe“ (262). Stiller scheint sich anders als seine Landsleute nicht an Unordnung zu stören. So gehört für Stiller auch der Schmutz in Mexiko zum Gesamtbild und ist vor allem Ausdruck der dortigen Vitalität und Intensität des Lebens (vgl. 29).⁹⁷ Ganz anders reagiert Stillers Kontrastfigur Rolf in der Geschichte mit dem fleischfarbenen Kleiderstoff auf den Schmutz in Genua: Er ekelt sich und versucht in seiner Verzweiflung, „sich ohne Seife, ohne Zahnbürste, ohne Schwamm zu waschen“ (208). Auch die intellektuelle Ausstattung von Stillers Atelier verdeutlicht die Diskrepanz zwischen ihm und seinem Umfeld. Als Sibylle, die dem Bürgertum zuzuordnen ist, wie Rüegg ausführt,⁹⁸ den Raum betritt, bestaunt sie als Erstes die Bibliothek. Dabei sieht sie zum ersten Mal in ihrem Leben das Kommunistische Manifest und andere Werke von Karl Marx (vgl. 254). Und an der Wand hängt „ein Bildnis von Josef Stalin (das später verschwand)“ (255) – der Zusatz in der Klammer zeigt, dass auch Stiller nicht vor ideologischen Irrtümern gefeit ist. Die Art und Weise, wie sich Sibylle im Atelier verhält, verdeutlicht die Diskrepanz zwischen ihrer bürgerlichen Herkunft und dem für sie fremden Raum des Ateliers, den sie voller Erstaunen und Faszination für das Unbekannte betritt. Stillers Sphäre übt auf sie einen „ganz besonderen Reiz“ (255) aus und „alles, was es hier gab, hatte für Sibylle, wenn sie aus

95. RÜEGG: *Das Schweiz-Bild in Max Frischs Werken*, S. 246.

96. Vgl. BAUER PICKAR: *The Personalization of Space*, S. 280.

97. Vgl. ebd., S. 279.

98. Vgl. RÜEGG: *Das Schweiz-Bild in Max Frischs Werken*, S. 243.

ihrem ordentlichen Haushalt kam, den Zauber des Provisorischen“ (255). An einer späteren Stelle wird über eine ganze Seite das Inventar von Stillers Bibliothek wiedergegeben, was freilich eine hochsymbolische Bedeutung hat: Rüegg verweist auf die „Kombination von Kommunismus mit Romantik und Lyrik“⁹⁹, die sich in der Bibliothek darin widerspiegelt, dass *Das Kapital* „von Hölderlin gestützt“ (359) wird. Adolf Hitlers *Mein Kampf* (!) steht zwischen einem Buch des Antifaschisten André Gide und einem „Weißbuch über den Spanischen Bürgerkrieg“ (359). Auch von Prousts *À la recherche du temps perdu*, das Frisch in der Zeit der Niederschrift von *Stiller* mit großer Begeisterung las,¹⁰⁰ stehen einige Bände im Regal, daneben „ziemlich viel von einem Schweizer namens Albin Zollinger“ (359), dem sich Frisch wie kaum einem anderen Schweizer Autoren verbunden fühlte,¹⁰¹ und nicht zuletzt Thomas Manns *Der Zauberberg*, der nur schon wegen dem gemeinsamen Handlungsort Davos ein Intertext von *Stiller* ist.

2.4 Whites Sicht: Die Schweiz als Gefängnis

Als White kurz nach seiner Einreise in die Schweiz festgenommen wird, gibt er an, „Amerikaner deutscher Abstammung“ (11) zu sein. Als solcher nimmt er den schweizerischen Raum, der ihn umgibt, mit fremdem Blick wahr: Er notiert viele Beobachtungen und Reflexionen über die Schweiz in seinen Heften. Seine Haltung gegenüber derselben zeichnet sich schon in der ersten Szene ab, als dem Zöllner, dem er eine Ohrfeige gibt, die Mütze wegrollt und er das Abzeichen auf der Mütze spöttisch als „Schweizerkreuz-Wäppchen“ (11) bezeichnet. Die Verwendung des Diminutivs für das nationale Symbol verdeutlicht Stillers Ansicht, die er auch später wiederholt äußert, dass die Schweiz klein und belanglos ist. Auch für Zürich verwendet White anders als die Einheimischen konsequent die Verkleinerungsform und spricht konsequent von einem „Städtchen“ (9, 16, 77 u. a.). Das kann einerseits „signalisieren, dass er als Amerikaner andere Dimensionen gewohnt ist“¹⁰², oder aber seine Geringschätzung ausdrücken, wie Rüegg erklärt. An einer anderen Stelle zeigt Whites Verteidiger

99. RÜEGG: *Das Schweiz-Bild in Max Frischs Werken*, S. 242.

100. Vgl. SCHÜTT: *Max Frisch*, S. 484.

101. Vgl. ebd., S. 282.

102. RÜEGG: *Das Schweiz-Bild in Max Frischs Werken*, S. 217.

diesem mit den folgenden Worten ein Foto von Stiller in Zürich: „hier: wie Sie die Schwäne füttern, niemand anders als Sie, und im Hintergrund, Sie sehen es ja selbst, das *Großmünster* von Zürich!“ (66; Hervorhebung von DH) Stiller denkt sich darauf: „Es ist nicht zu bestreiten: im Hintergrund (etwas unscharf) sieht man *eine Art kleiner Kathedrale*, Großmünster, wie mein Verteidiger es nennt.“ (66; Hervorhebung von DH) Dass der Verteidiger vom *Großmünster* spricht, während White *eine Art kleine Kathedrale* sieht, verdeutlicht die divergierenden Einschätzungen, was Größe und Bedeutsamkeit des Bauwerks angeht. White zeigt sich auf jeden Fall wenig beeindruckt von den lokalen Sehenswürdigkeiten.

Nicht nur in dieser Hinsicht lässt sich Zürich in den Beschreibungen Whites als Metonymie für die gesamte Schweiz lesen. White ist durchaus angetan von der Zürcher Landschaft: „Vor allem entzückt mich die Lage ihres Städtchens, das auf beiden Seiten von gelassenen Hügeln umarmt wird, von natürlichen Wäldern, die zu ländlichen Wanderungen locken, und in der Mitte glitzert ein grünes Flübchen“ (77–78). Wenn er aber schreibt, „Zürich *könnte* ein reizendes Städtchen sein“ (77; Hervorhebung von DH), deutet sich schon an, dass in dieser Stadt weit nicht alles so reizend ist wie die Landschaft. Zwar „hat dieses Zürich tatsächlich einen eigenen Zauber, ein ‚cachet‘, das mehr in der Luft zu suchen ist als anderswo, einen Glanz einfach in der Atmosphäre“ (78), doch dieser Zauber steht „in seltsamem Widerspruch [...] zum Griesgram wenigstens der einheimischen Physiognomien“ (78). Der schönen Landschaft steht also der Mißmut ihrer Bevölkerung entgegen. Zürich ist „eine Stadt, deren Reiz vor allem die Landschaft ist“ (78), wie White schreibt. Die Gendarmen sind ernst und es scheint ihnen an jeder Straßenkreuzung um die Verteidigung der Gerechtigkeit zu gehen, so dass man sich ständig „einer Art moralischen Erziehung unterworfen“ (79) fühlt. Von einem fremden Fußgänger wird White „mit Ausdrücken moralischer Entrüstung, als wäre es in einem Land, das sich täglich seiner Freiheiten rühmt, nicht statt- haft, das eigene Leben aufs Spiel zu setzen“ (80), beschimpft. Allseitige „Geschäftig- keit“ (78) liegt über der Stadt, „wilde Teppichklopferei“ (16) schallt aus den Höfen, so dass White das Gefühl hat, „der einzige mußevolle Mensch in diesem Städtchen zu sein“ (16) – was nicht einer gewissen Ironie entbehrt, wenn man bedenkt, dass White Gefängnisinsasse ist. „Man hat hierzulande eine fast krankhafte Angst vor dem Un- rat“ (16), beobachtet er. Weiter fällt White ein Übergewicht der Mittelmäßigkeit auf: Einerseits erstaunt ihn, dass überhaupt keine Bettler auf der Straße zu sehen sind, an-

dererseits sind die Leute zwar mit Qualität gekleidet, aber auch niemand mit wirklicher Eleganz (vgl. 78). Und auch architektonisch herrscht das Mittelmaß vor: So wie man „[u]nbehelligt von Bettlern“ (78) bleibt, bleibt man auch „unbehelligt von besonderen Baudenkmalern“ (78). Dass die lieblichen Seeufer Zürichs „von Villen verschandelt sind“ (77), widerspiegelt die Dominanz des bürgerlichen Establishments in der Schweiz. Die „Verschandelung“ der an und für sich schönen Zürcher Landschaft durch die Residenzen des Bürgertums symbolisiert *pars pro toto* wie das Bürgertum, dessen moralische Integrität sowohl Stiller als auch White anzweifeln, als dominierende Gesellschaftsschicht die Schweiz verdirbt.

Übertriebene Ernsthaftigkeit, Ordnungswahn, Mittelmäßigkeit und Spießbürgertum sind Vorwürfe, die White der Schweiz macht. Neben den bisher genannten Stellen lassen sich diese Kritikpunkte vor allem zwei Gesprächen entnehmen. Die erste Diskussion führt White mit seinem Verteidiger (vgl. 195–199), der als Fürsprecher der Schweiz eintritt. Der Verteidiger reagiert geradezu allergisch auf Stillers Aussage, dass „die Schweiz nicht nur ein kleines Land ist, sondern durch den Lauf der Welt immer noch kleiner wird“ (195). Dass er „überhaupt keinen Humor“ (195) zeigt, sich angegriffen fühlt und mit „schweren Selbstgefälligkeiten“ (195) kontert, macht die schweizerische Empfindlichkeit gegenüber Kritik am eigenen Land deutlich. Auf den Vorwurf des Verteidigers, die Schweiz zu hassen, entgegnet White: „ich hasse nicht die Schweiz, sondern die Verlogenheit.“ (196) Worauf er ähnlich wie zuvor Stiller den Opportunismus und die „kaufmännische[] Vernünftigkeit“ (198) des Bürgertums und allgemein die Herrschaft des Geldes verurteilt. Er sieht die „glorreiche Freiheit, die sie sich wie einen verdorrten Lorbeer hinter den Spiegel stecken“ (196–197) nur als vermeintlich existent, denn um sich in der Schweiz eine wirklich freie Meinung leisten zu können, „braucht es Geld, so viel Geld, daß einer keine Aufträge braucht und keine Kunden und kein Wohlwollen der Gesellschaft“ (196). Als „Verlogenheit in ihrer gefährlichsten Form“ (197) sieht White die Vaterlandsliebe. Weiter erkennt White eine große „Angst vor der Zukunft“ (198) und generell vor Veränderungen. Diese Rückwärtsgewandtheit äußert sich auch in der schweizerischen Stadtplanung, wie er im zweiten Gespräch betont. Dieses Gespräch führt White mit dem Architekten Sturzenegger, der „als Mann von Karriere“ (242) und als „Arrivierter“ (242) charakterisiert wird und damit wie auch der Verteidiger als Vertreter der Schweiz und des Bürgertums gesehen werden kann. Die Idee, „jenes Gebiet, das sie die Altstadt

nennen“ (245), zu erhalten und daneben „im geziemenden Abstand“ (245) eine neue Stadt zu erbauen, findet White nobel. In „Wahrheit aber, soweit ich sehe, machen sie weder das eine noch das andere, sondern sanieren sich zwischen jeder Entscheidung hindurch“ (245). Geschäftshäuser würden, so White, im „Maßstab des sechzehnten oder siebzehnten oder achtzehnten Jahrhunderts“ (246) gebaut. Als wäre er eine Schande, wird der Eisenbeton mit Quadern aus Sandstein und „Erkerlein aus dem Mittelalter“ (246) getarnt, so dass am Ende die Stadt der Vorfahren verpfuscht ist, ohne dass dafür eine neue Stadt entstanden wäre. Grundsätzlich herrscht auch hier das Mittelmaß vor: „wie sauber sie hierzulande bauen, wie sicher, wie schmuck, wie gediegen, wie seriös, wie makellos, wie gewissenhaft, wie geschmackvoll, wie gepflegt, wie gründlich, wie ernsthaft und so weiter“ (244) – die wahre Begeisterung aber fehlt. White sieht diesen „billige[n] Verzicht auf das Große (das Ganze, das Vollkommene, das Radikale)“ (245) gar als Symptom für die „Impotenz [...] der Phantasie“ (245) in der Schweiz.

Vorher wurde Zürich als Metonymie für die Schweiz gelesen. Man kann noch weiter gehen und das Gefängnis, in dem White festgehalten wird, als Bild für dessen Perzeption der Schweiz lesen, wie das folgende, von der Sekundärliteratur oft zitierte Zitat nahelegt:

Meine Zelle [...] ist klein wie alles andere in diesem Land, sauber, so daß man kaum atmen kann vor Hygiene und beklemmend gerade dadurch, daß alles recht, angemessen und genügend ist. Nicht weniger und nicht mehr! Alles in diesem Land hat eine beklemmende Hinlänglichkeit. (15–16)

Die Zelle ist genauso wie der Rest des Landes: übermäßig ordentlich und bieder. „Das Gefängnis ist in Ordnung“¹⁰³, wie Dürrenmatt schreibt. Es ist ein „humanes Gefängnis, man kann nichts dagegen sagen und darin liegt die Gemeinheit. Keine Spinnweben, kein Schimmel an den Wänden, nichts, was die Empörung rechtfertigen würde!“ (16). Zum Erstaunen Whites werden selbst die Gitterstäbe abgestaubt (vgl. 24) und es gibt – wie in jedem Gefängnis sachgemäß – viele Verbote, selbst für Kleinigkeiten (vgl. 59). Später wird der Gefängnishof White an „Kreuzgänge alter Klöster“ (184) und gar an den „Gartenhof im Museum of Modern Art“ (185) in New York erinnern. Selbst im Gefängnis läuft alles nach den Geboten des Anstands und der Rechtschaffenheit: „es gibt Augenblicke, da man brüllen möchte. Man tut es nicht, so

103. DÜRRENMATT: *Fragment einer Kritik*, S. 14–15.

wenig wie in einem Geschäftshaus, sondern man trocknet seine Hände an einem Tuch, geht auf Linoleum, sagt danke, wenn man wieder in seine Kabine geschlossen wird.“ (16) Als White das Gefängnis verlässt, bestätigen sich die Übereinstimmungen zwischen den Eigenschaften des Gefängnisses und der Schweiz. Im ganzen Land herrschen Sauberkeit und Ordnungswahn vor. Die unbedingte Gewalt, mit der die Ordnung durchgesetzt wird, stellt nach Whites ironischer Darstellung sogar brutale Opferriten in Schatten:

Sie können mir glauben, die berühmten Menschenopfer der Azteken, die menschliche Herzen aus dem lebendigen Leibe schnitten, um sie den Götzen zu opfern, sind ein Kinderspiel, verglichen mit der Behandlung an der schweizerischen Grenze, wenn ein Mensch ohne Papiere kommt (23)

Letztlich bekommt das auch White zu spüren, der im Gefängnis und schließlich vor Gericht so umgeformt werden soll, dass er wieder den Normen der Gesellschaft entspricht: „Sie wollen mich irrsinnig machen, bloß um mich einbürgern zu können und Ordnung zu haben, und scheuen vor nichts mehr zurück.“ (344)

In diesem Sinn ist der Topos des Gefängnisses als Ort von Stillers Aufzeichnungen interessant. Wie Michel Foucault in seinem Werk *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*¹⁰⁴ ausführt, ist das Gefängnis in seiner modernen Form Ausdruck einer tiefgreifenden Transformation im Verständnis von Bestrafung. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts ist der Körper die „Hauptzielscheibe der strafenden Repression“¹⁰⁵, damit wird auf physische Bestrafungen wie Vierteilen und andere Formen der Leibesmarter angespielt, danach kommt ein stark reglementiertes Justizsystem auf, das auf Gefängnisstrafen basiert. Der wesentliche Unterschied zwischen den beiden Methoden der Bestrafung liegt im Zweck der Strafe:

das Wesentliche der Strafe, welche die Richter auferlegen, besteht nicht in der Bestrafung, sondern in dem Versuch zu bessern, zu erziehen, zu ‚heilen‘. Eine Technik der Verbesserung verdrängt in der Strafe die eigentliche Sühne des Bösen und befreit die Behörden von dem lästigen Geschäft des Züchtigens.¹⁰⁶

Die Justiz hat nun also ein höheres Ziel, nämlich die „Heilung“¹⁰⁷ des Kriminellen, die schließlich dessen Wiedereingliederung in die Gesellschaft ermöglicht. Somit ist das Gefängnis ein Ort, an dem die Gesellschaft Menschen, die von ihren Normen abgewi-

104. FOUCAULT, MICHEL: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Übersetzt von Walter Seitter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp ¹⁰1992.

105. Ebd., S. 15.

106. Ebd., S. 17.

107. Ebd., S. 33.

chen sind, diese Normen zwanghaft wieder einschreibt. Genau dies geschieht mit Stiller, der nach seiner Wandlung in Amerika nicht mehr in das Ordnungssystem der Schweiz passt und deswegen durch einen gerichtlichen Prozess wieder systemkonform gemacht werden soll – was zumindest in Ansätzen gelingt: White wird dazu verurteilt, wieder Stiller zu sein, und scheint am Ende in seinem kitschig-traditionellen Schweizer Chalet das Ziel eines gesellschaftskonformen Lebens erreicht zu haben. Ob er damit auch glücklich ist, bleibt fragwürdig. Wie Kapitel 2.6 zeigen wird, gehen die Bewertungen des Romanendes in der Sekundärliteratur auseinander.

Einerseits steht das Gefängnis als zentraler Handlungsort der Romanepisoden, die in der Schweiz spielen, also auf symbolische Weise für die starke Regelmäßigkeit und das engmaschige Ordnungssystem des schweizerischen Raumes. Es gibt kaum einen anderen Ort, der stärker normiert ist als das Gefängnis. Der Tagesablauf der Bewohner ist streng geregelt, Abweichungen sind nicht erlaubt. So ist das Gefängnis mit Foucault gesprochen eine „kompensatorische Heterotopie“¹⁰⁸, die innerhalb eines realen Raumes einen anderen realen Raum schafft, der im Gegensatz zum Außenraum eine vollkommene Ordnung aufweist.¹⁰⁹ Dabei ist das Innere dieses anderen Raumes mittels einer Grenze vom Äußeren getrennt: Heterotopien setzen immer „ein System der Öffnung und Abschließung voraus, das sie isoliert und zugleich den Zugang zu ihnen ermöglicht“¹¹⁰, wie Foucault erklärt. Im Fall des Gefängnisses ist klar, dass der Eintritt infolge einer Gesetzesübertretung erfolgt und der Austritt erst wieder, wenn die Strafe abgesessen beziehungsweise die „Korrektur“¹¹¹ abgeschlossen ist. Das Gefängnis ist aber auch eine „Abweichungsheterotopie“¹¹², das heißt ein Ort, „an dem man Menschen unterbringt, deren Verhalten vom Durchschnitt oder von der geforderten Norm abweicht“¹¹³. Damit ist das Gefängnis andererseits – neben der symbolischen Repräsentationsfunktion – auch ein realer Ort im Raum der Schweiz, der eine wichtige Rolle im System einnimmt, das die Einhaltung der Normen in diesem Raum sicherstellt.

108. FOUCAULT, MICHEL: *Von anderen Räumen*. In: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2012, S. 317–329, hier S. 326.

109. Vgl. ebd.

110. Ebd., S. 325.

111. FOUCAULT: *Überwachen und Strafen*, S. 14.

112. FOUCAULT: *Von anderen Räumen*, S. 322.

113. Ebd.

2.5 Bohnenblust und Sturzenegger: Die Biedermänner

Dr. Bohnenblust, Whites Verteidiger, ist „die Hauptfigur jenes Machtmechanismus, der White schließlich gerichtlich zum Leben als Stiller und zur schweizerischen Staatsbürgerschaft verurteilt“¹¹⁴. Er erweist sich „als Vertreter der Schweiz bzw. des Schweizerischen [...] und wird somit paradoxerweise zum Gegner seines Schützlings White“¹¹⁵, so Rüegg weiter. In seinem siebten Heft gibt Stiller eine Rede wieder, die ihm Bohnenblust in der Zelle hält. Ganz im Gegensatz zum Grundsatz „alles mit Maß“ (371), den er selbst propagiert, ergeht sich der Verteidiger in einer Lobrede auf die Schweiz, die sich über mehrere Seiten erstreckt und doch keine wirklichen Argumente enthält, sondern nur aus einer „Häufung von sprachlichen Klischees“¹¹⁶ besteht, wie Pabis schreibt. Die „auffällige Dominanz der Repetition (von Wendungen und koordinierenden Strukturen)“¹¹⁷ führt dazu, dass die Rede „logisch nicht nachvollziehbar ist und stilistisch dissonant wirkt“¹¹⁸. Pabis weist darauf hin, dass auch „nationalistische Slogans aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts“¹¹⁹, die auch an der Schweizer Landesausstellung im Jahr 1939 kursierten, in die Rede des Verteidigers eingeflochten sind, wie zum Beispiel „Familie als Keimzelle des Volkes“ (372) oder „die Größe unseres Landes ist die Größe seines Geistes“ (196).

Die Rede ist erzählerisch komplex angelegt: Sie wird durch den Erzähler White fokalisiert und die Aussagen Bohnenblusts werden von jenem auch ironisch kommentiert, wobei sich nicht immer eindeutig zwischen Aussagen Whites und des Verteidigers differenzieren lässt. Eine detaillierte Analyse der Rede nimmt Egger vor.¹²⁰ Er ordnet die Textsegmente den beiden Perspektivträgern zu und weist darauf hin, dass sich Whites Perspektive aufspaltet, dieser sei „sowohl Erzähler als auch Fiktionsfigur auf der Handlungsebene“¹²¹. Wenn es heißt, „kurzum, die Schweiz noch immer ein ideales Land und nicht zu vergleichen mit dem so traurigen Frankreich, das immer nur streikt“ (373), ist Whites ironische Tonalität herauszuhören. Wie das „kurzum“ andeu-

114. RÜEGG: *Das Schweiz-Bild in Max Frischs Werken*, S. 95.

115. Ebd.

116. PABIS: *Die Schweiz als Erzählung*, S. 98.

117. Ebd.

118. Ebd.

119. Ebd., S. 96.

120. Vgl. EGGER: *Der Leser im Dilemma*, S. 36–37.

121. Ebd., S. 38.

tet, fasst White mit diesem Satz den Anspruch von Bohnenblusts Rede zusammen, nämlich die Schweiz als eine originäre, ideale Nation zu konstruieren und diese Identität gleichzeitig vom Ausland – hier Frankreich – abzugrenzen. Hier bietet es sich an, schon auf Lotmans Konzept der Semiosphäre vorzugreifen: Wie in der Einleitung angedeutet, ist die Semiosphäre ein mit Bedeutung aufgeladener Raum, der eine bestimmte interne Strukturierung aufweist. Dabei wird nicht nur dieser innere Raum konstruiert, sondern auch der vermeintlich unorganisierte Raum außerhalb der Grenze: „Culture not only creates its internal organisation, but also *its own type of external disorganisation*.“¹²² Als Beispiel nennt Lotman die antiken Römer, die sich selbst als *zivilisiert* definierten und auf der anderen Seite die „Barbaren“ als Gegenbild ihrer selbst zu einem *unzivilisierten* Volk stilisierten.¹²³ Diese Prozesse der Konstruktion sowohl der inneren als auch einer externen Identität verdeutlichen sich gut an der Haltung Bohnenblusts. Gleichmaßen wie er den inneren Raum konstruiert, entwirft er auch einen äußeren Raum, der dem inneren Raum diametral entgegensteht. Disziplin und Arbeitsethos nehmen eine zentrale Stellung in der nationalen Identität der Schweiz ein, wie oben gezeigt wurde. Dass der externen Sphäre eine Identität zugeschrieben wird, die dem genauen Gegenteil entspricht – Streiks in Frankreich –, dient der eigenen Identitätsbildung.

Pabis zeigt auf, dass Bohnenblust in seiner Rede „die persönliche Aneignung eines Nationalcharakters [...] als anthropologische Notwendigkeit [...] und als moralische Pflicht“¹²⁴ voraussetzt. Die persönliche Identität ist ihm zufolge also direkt an die nationale Identität gekoppelt. Einerseits als anthropologische Notwendigkeit: „Wurzeln braucht der Mensch“ (371), wobei mit „Wurzeln“ offensichtlich die Heimat gemeint ist. Andererseits als moralische Pflicht: „Was du von deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen.“ (373) Diese Identifikation mit der Nation ist unabwendbar und unveränderbar, denn „niemand kann aus seiner Haut heraus“ (371). Stiller sei nicht allein auf der Welt, sondern „ein Glied in der Gemeinschaft“ (373). Eine „maßvolle Fortpflanzung“ (373) gehört zur Bürgerpflicht – die „Ehe als sittliche Aufgabe und nicht als Vergnügen“ (370) – schließlich ist die Familie die „Keimzelle des Volkes“ (372). Wenn Bohnenblust White „Mut und ein bißchen Vernunft, ein bißchen

122. LOTMAN: *On the semiosphere*, S. 212 [Hervorhebung von DH].

123. Vgl. ebd.

124. PABIS: *Die Schweiz als Erzählung*, S. 97.

Glaube an Gott und an Frau Julika, an die Ehe, an die Schweiz, an das Gute in mir selbst“ (373) zuspricht, verbindet sich alles zu einem Amalgam: Religiöse Identität, geschlechtliche Identität, nationale Identität und persönliche Identität. Mit diesen Gedanken steht Bohnenblust der Idee des „Volkskörpers“ nahe. Der Begriff, dessen Ursprung im 19. Jahrhundert liegt,¹²⁵ wurde im Nationalsozialismus vielfach gebraucht und rassenbiologisch geprägt. „Volkskörper“ wurde als biologische Metapher für die Gesellschaft verwendet und legt diese so als überindividuellen, mehrere Generationen umfassenden Organismus aus.¹²⁶ Eng im Zusammenhang mit dieser Metapher stand die nationalsozialistische Rassen- und Euthanasiepolitik. Dass Bohnenblust möglicherweise auch Mitglied der NSDAP beziehungsweise deren damaliger Schweizer Landesgruppe war, wird von White zumindest angedeutet: „mein Verteidiger war auch einmal bei einer Partei, die dann einging“ (372).

„Bohnenblusts Ziel besteht [...] darin, Stiller mit einer Identität zu versehen und er scheitert dabei“¹²⁷, schreibt Pabis. Dies sei darauf zurückzuführen, dass die Nation, die Bohnenblust vertritt, der persönlichen Identität keinen sicheren Rahmen mehr bieten kann.¹²⁸ Bohnenblust selbst entspricht laut Whites Beschreibung sehr wohl dem von ihm präsentierten Identitätsmodell des Schweizers: „Mein Verteidiger ist ein *herzensguter*, jedenfalls ein *argloser* Mensch, Sohn aus gutem Haus, rechtschaffen bis in die Kleidung“ (21; Hervorhebungen von DH). Wenn dann umgekehrt wiedergegeben wird, wie Bohnenblust White sieht, wiederholen sich die Attribute, die White zuvor Bohnenblust zugeschrieben hat: „er hält mich für einen *herzensguten*, jedenfalls *arglosen*, im Grunde durchaus vernünftigen Menschen, einen Menschen guten Willens, einen Schweizer“ (22; Hervorhebungen von DH). White schreibt Bohnenblust also als idealtypischen Schweizer fest, während dieser in White nur ein Abbild seiner selbst sehen will.¹²⁹ Bohnenblust ist nicht fähig, die abweichenden Elemente in Whites Identität zu sehen, er kann nicht anders, als ihn als Schweizer festzuschreiben.

White auf der anderen Seite charakterisiert über seine Beschreibung von Bohnenblust

125. Vgl. GRIMM, JACOB UND WILHELM: *Deutsches Wörterbuch*. Online-Version: <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=volkskoerper> (eingesehen am 25.05.2016).

126. Vgl. SCHMITZ-BERNING, CORNELIA: *Vokabular des Nationalsozialismus*. Berlin: de Gruyter 2007, S. 668.

127. PABIS: *Die Schweiz als Erzählung*, S. 99.

128. Vgl. ebd.

129. Vgl. RÜEGG: *Das Schweiz-Bild in Max Frischs Werken*, S. 219–220.

die Schweiz. Bohnenblust gehört wie der Architekt Sturzenegger „zu jenen eindimensionalen, weniger markierten Figuren, die – im Gegensatz zu beinahe allen anderen Figuren im Leben von Stiller – nie zum Fokalisator der Aufzeichnungen werden“¹³⁰. Die Figuren Bohnenblust und Sturzenegger werden zu Karikaturen, indem sie in Whites Aufzeichnungen nur die Nation repräsentieren, aber „Stimmen der Ich-Identität“¹³¹ entbehren, wie es Pabis ausdrückt. Da sich White dagegen wehrt, die Identität als Schweizer aufgezwungen zu bekommen, macht er seine Opponenten zu idealtypischen Abziehbildern dieser Schweiz-Identität, um sich von ihnen abzugrenzen. White sieht also die Figuren, die ihn umgeben, als ideale Schweizer, die sich vorbehaltlos der nationalen Identität unterwerfen. Er selbst dagegen definiert sich als Negation zu ihnen, als „Antischweizer“¹³². Damit zeigt sich einmal mehr die Dialektik zwischen der Konstruktion der eigenen Identität und der Konstruktion der Identität des Anderen, wie es Lotman im Konzept der Semiosphäre aufzeigt.

2.6 Rolfs Sicht: „er nahm es an, Schweizer zu sein“

Kein einziges Wort spricht Stiller in *Stiller*. In den sieben Heften spricht er immer als White. Danach, als White wieder zu Stiller geworden ist, verstummt er. Er ist „frei geworden von der Sucht, überzeugen zu wollen“ (387). Damit hat er nichts mehr zu sagen. Da das Verstummen aus der Ich-Perspektive denkbar schwer darzustellen ist, übernimmt Rolf das Wort und schildert aus der Außenperspektive, wie es White nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis mit seiner wiederangenommenen Identität als Stiller ergeht.¹³³ Der Schweiz-Kritiker Stiller lebt – zuerst mit Julika und nach ihrem Tod alleine – in einem traditionell-schweizerischen Haus am Genfersee und verdient sich seinen Lebensunterhalt mit Töpferei. Dieses Ende wird in der Sekundärliteratur unterschiedlich bewertet. Annen meint zwar, Stiller habe „in seinem Alleinsein am Schluss so etwas wie Freiheit und Identität gefunden“¹³⁴, sieht aber auch die traurigen Seiten: „Stillers ‚Mon Repos‘ in der Westschweiz erinnert gar an Mief; man denke

130. PABIS: *Die Schweiz als Erzählung*, S. 99.

131. Ebd.

132. RÜEGG: *Das Schweiz-Bild in Max Frischs Werken*, S. 221.

133. Vgl. zum Paradox des stummen Erzählers: ALBARELLA, PAOLA: *Roman des Übergangs. Max Frischs „Stiller“ und die Romankunst um die Jahrhundertwende*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 82–86.

134. ANNEN: *Ein Staatsanwalt statt Whisky*, S. 140.

nur an die kitschigen Gartenzwerge beim Chalet.¹³⁵ Jurgensen liest die Tatsache, dass Stiller in einem „Schwyzerhüsli“ (397) wohnt, als Bild dafür, dass dieser die Schweiz am Ende akzeptiert hat.¹³⁶ Dabei ist er überzeugt, dass Stillers Selbstannahme „eine persönliche Niederlage bedeutet“¹³⁷. Jede andere Interpretation stehe mit „den zentralen Ausführungen des Romans über die Schweizer Gesellschaft in unaufgelöstem Widerspruch“¹³⁸. Auch Poser schreibt, dass der Frieden, den Stiller mit der Gesellschaft geschlossen hat, wohl eher einer „tiefen Resignation als innerer Übereinstimmung“¹³⁹ entspringe. Bauer Pickar weist zu Recht auf die gegensätzliche Bewertung von Stillers Bleibe durch Rolf und Stiller hin: Stillers Euphorie, das „Haus seines Lebens“ (396) gefunden zu haben, steht Rolfs negativer Beschreibung des Hauses gegenüber, der nur „Kitschigkeit“ (397) und „Verlotterung allerenden“ (396) erkennen kann.¹⁴⁰ Rolf verkennt damit allerdings, dass das Haus, berücksichtigt man Stillers frühere Kommentare und Ansichten, für diesen durchaus ein positiver Ort sein muss.¹⁴¹ Im Hinblick auf Stillers Rousseau'sches „retour à la nature“ (393) Ideal ist dem sicherlich zuzustimmen. Stillers Begeisterung für die wilde, wuchernde Natur drückt sich auch in seinen Erzählungen aus Übersee aus, wenn er zum Beispiel von „Wäldern mit grünem Unterholz, Wälder, die nicht gekämmt sind, sondern wuchern“ (179), schwärmt. Oder wenn er die Üppigkeit der Natur Mexikos beschreibt: „ringsum aber einen blühenden Garten etwa von der Größe eines schweizerischen Kantons, blühend von Orchideen, die hier wie Unkraut wuchern“ (37). Und als er mit Jim in den Carlsbader Kavernen festsitzt, beschreibt er seine weiteren Pläne „da oben auf der grünen Erde“ (168) folgendermaßen: „mich lockte (in jenen Stunden) das Leben eines Gärtners, wenn möglich in einer fruchtbaren Gegend“ (168) – so weit entfernt von diesem Ideal ist er am Romanende nicht. Er hat ein Haus mit Garten in einer durchaus fruchtbaren Gegend. Auch das Verlotterte und die Unordnung sind für Stiller wohl kaum ein Problem, diesbezüglich pflegt Stiller andere Ideale als sein Umfeld, wie am Zustand seines Ateliers, das übrigens in der „Steingartenstraße“ (23; Hervorhebung von DH) lag, zu erkennen war. Jedoch besteht ein deutlicher Widerspruch

135. ANNEN: *Ein Staatsanwalt statt Whisky*, S. 163.

136. Vgl. JURGENSEN: *Max Frisch. Die Romane*, S. 83.

137. Ebd.

138. Ebd.

139. POSER: *Stiller*, S. 28.

140. Vgl. BAUER PICKAR: *The Personalization of Space*, S. 281.

141. Vgl. ebd.

zwischen der *Swissness* von Stillers „Schwyzerhüsli“ (397) und seiner früheren Schweiz-Kritik. Dieser Widerspruch, auf den im Folgenden eingegangen wird, deutet auf eine Wandlung von Stillers Einstellung gegenüber der Schweiz hin.

Die Bezeichnung „Schwyzerhüsli“ (397) stammt von Rolf. Mit *Schwyzer*- ist allerdings, wie an der Schreibweise mit Ypsilon zu erkennen ist, nicht die Schweiz an sich gemeint, sondern der Schweizer Kanton *Schwyz*. Schwyz ist einer der drei sogenannten Urkantone, aus denen die heutige Schweiz entstanden ist. Die diphthongierte Form des Namens wurde später zur Bezeichnung für den gesamten Staat. Anders als Rolf bezeichnet Stiller das Haus als „ferme vaudoise“ (390), also ein Hof aus dem Kanton *Waadt*. Wieder divergieren die Einschätzungen von Rolf und Stiller. Die *Swissness* des Kantons Schwyz, der zentral in der Schweiz liegt und geradezu als Keimzelle derselben gesehen werden kann, ist auf jeden Fall höher als diejenige des Kantons Waadt, ein Randkanton, der erst relativ spät der Eidgenossenschaft beigetreten ist. Möglicherweise schätzt Stiller selbst sein Häuschen gar nicht so heimatlich-schweizerisch ein, wie Rolf es tut. Wenn man aber Rolf Glauben schenkt, ist Stillers „Schwyzerhüsli“ (397), das sich faktisch im Kanton Waadt befindet, dort ziemlich fehl am Platz. Auch sonst ist nach Rolfs Aussagen alles an dem Häuschen ein bisschen falsch: Die Tafel am Gartentor ist „aus falschem Marmor“ (411), die Lettern der Inschrift sind „größtenteils ausgefallen“ (411) und der bäuerische Rauchfang, den Stiller Rolf skizziert hatte, ist „vielmehr ein verzierter Kamin aus falschem Marmor und ebenso falschem Jugendstil“ (417). Stiller gibt „eine recht bürgerliche Erscheinung“ (395) ab und er wohnt nun selbst an einem „verschandelten Hang“ (396): „Einmal die *kitschigen Chalets* außer acht gelassen, hat die Landschaft eine befreiende und für unser Land ungewöhnliche Großzügigkeit. Wo an diesem *verschandelten Hang* nun eine ‚ferme vaudoise‘ liegen könnte, war mir allerdings rätselhaft.“ (396; Hervorhebungen von DH) Wenn White in seinen Beschreibungen von Zürich die Verschandelung der Landschaft durch die bürgerlichen Villen (vgl. 77) kritisierte, stand das symbolisch für seine Vorwürfe an das bürgerliche Establishment. Nun gehört seine Behausung selbst zu den „kitschigen Chalets“ (396), die die Landschaft verschandeln. Stiller ist selbst zu dem geworden, was sein Schreckgespenst war: Ein Schweizer Bürger.

Doch diese Rolle will nicht so recht zu ihm passen. So wie dem Haus etwas Falsches anhaftet, passt auch der Anzug, der Stiller seine „bürgerliche Erscheinung“ (395) ver-

leiht, nicht: „Mein alter Anzug [Rolfs alter Anzug; DH] war ihm vor allem an den Ärmeln zu kurz und gab ihm etwas Jungenhaftes.“ (395) Dass Stiller gerade durch den Anzug von Rolf zu einem Bürger wird, ist hochsignifikant und beweist Annens These, dass Rolf als „Korrektiv“¹⁴² für Stiller zu sehen ist. Zumindest äußerlich ist Stiller zu einer Figur geworden, die wie Rolf den Erwartungen der Gesellschaft entspricht. So geht er nun mit der Töpferei auch einer soliden Erwerbstätigkeit nach, deren Ziel es nicht ist, abstrakte und schwer fassbare Kunst zu produzieren, sondern „lauter nützliche Ware“ (393) herzustellen, die einem konkreten Zweck dient. Bemerkenswert ist, dass Stiller seine „Swiss pottery“ (394) zumeist an Amerikaner verkauft, die verblüfft sind „in diesem Lande fast die gleichen Ornamente zu finden, wie ich [Stiller; DH] sie bei den Indios [...] gesehen habe“ (394). Obwohl die Töpferei vorgeblich schweizerisch ist, enthält sie eine Amerika-Komponente. Auch nach der Verurteilung zu seiner schweizerischen Identität bleibt ein Rückstand der amerikanischen White-Identität in Stiller erhalten, wenn auch nur in unterdrückter Form. Nicht zufällig erinnern die Lichter von Montreux, wo Stillers Häuschen steht, Rolf und Sibylle an New York (vgl. 412). Innerlich stimmt die neue Rolle für Stiller nicht – der Anzug bleibt fremd: „Sie selber, Stiller und Frau Julika, trugen diese Umwelt wie einen fremden Anzug mit dem unausgesprochenen Bewußtsein, daß alle Anzüge schließlich fremd und provisorisch sind.“ (402) Somit ist Poser recht zu geben, Stillers und Julikas Ende zeugt von einer tiefen Resignation. Sie sind „zwei Gefesselte mit der Vernünftigkeit, sich zu vertragen“ (390). Zwei gescheiterte Persönlichkeiten, die die „Unmöglichkeit der Flucht“ (409) eingesehen haben. Stiller „nahm es an, Schweizer zu sein“ (414), er ist frei geworden von der Sucht, überzeugen zu wollen, und er fordert Rolf auf, seine sieben Hefte, die er als White geschrieben hat, zu verbrennen (vgl. 424). In diesem Sinne ist Stiller durchaus als tragische Figur zu lesen. Als Figur, die von der Gesellschaft in eine Rolle gedrängt wird und sich diesem Druck am Ende beugen muss. Eine Figur, die dazu gezwungen wird, etwas zu sein, das sie nicht sein will.

142. ANNEN: *Ein Staatsanwalt statt Whisky*, S. 142.

3. Raumstruktur II: Die Darstellung Amerikas

3.1 Pikareske Geschichten aus dem „Zeitalter der Reproduktion“

Die Untersuchung der Darstellung Amerikas fällt leichter, als es im Fall der Schweiz war, denn prinzipiell gibt es nur eine einzige Perspektive auf den amerikanischen Raum. Das ist genau der Kniff an der Sache: White ist der Einzige, der den amerikanischen Raum erfahren hat, und seinen Gegenübern in der Schweiz bleibt nichts anderes, als seinen Erzählungen Glauben zu schenken – oder eben nicht. Die einzigen anderen Perspektiven auf Amerika, die später noch neben die von Stiller treten werden, sind diejenigen von Sibylle und Rolf. Die Frage, ob Whites Geschichten für bare Münze genommen werden können, erhält besondere Bedeutung, da White mit diesen Geschichten versucht, seine amerikanische Identität zu beweisen. Wie in Kapitel 1.3 dargelegt wurde, muss sich auch der Leser bei der Lektüre des Romans dieser Frage stellen: Glaube ich White? Durch die sehr detaillierte Beschreibung von Szenen, die er in Mexiko erlebt haben will, demonstriert White seine genaue Kenntnis des Landes und versucht sich dadurch als Nicht-Stiller auszuweisen, wie Mayer erklärt.¹⁴³ Doch gerade diese Sachkenntnis sorgt bei seinen Mitmenschen für Skepsis. Im „Zeitalter der Reproduktion“ (186) beweist die genaue Kenntnis eines Ortes noch nicht, dass jemand dort gewesen ist:

Das allermeiste in unserem persönlichen Weltbild haben wir nie mit eigenen Augen erfahren, genauer: wohl mit eigenen Augen, doch nicht an Ort und Stelle; wir sind Fernseher, Fernhörer, Fernwisser [...] Was für ein Zeitalter! Es heißt überhaupt nichts nichts mehr, Schwertfische gesehen zu haben, eine Mulattin geliebt zu haben, all dies kann auch in einer Kulturfilm-Matinée geschehen sein (186)

So fasst White den Einwand seines Verteidigers zusammen, der den Amerikage-schichten keinen Glauben schenkt. White stimmt ihm zu, beharrt aber trotzdem auf seiner Wahrheit: „Mein Verteidiger hat recht. Und doch! – Ich schwöre: Es gibt eine Mulattin namens Florence“ (187). Da er mittels Ortskenntnis keinen Beweis für die White-Identität erbringen kann, greift er zu einem geradezu konträren Erzählmittel und versucht dem Verteidiger seine Erfahrungen nahezubringen, indem er das Mär-chen von Rip van Winkle erzählt.¹⁴⁴ Auch damit muss er scheitern. Denn der Verteidi-ger vertritt einen ganz anderen Wahrheitsbegriff als White. Er versteht unter Wahrheit

143. Vgl. MAYER: *Zur Funktion der Amerikakomponente im Erzählwerk Max Frischs*, S. 207.

144. Vgl. ebd.

nicht etwas Abstraktes, sondern nur konkrete Tatsachen.¹⁴⁵ Als er White auffordert, „die Wahrheit [s]eines Lebens“ (18) niederzuschreiben, verlangt er nach „Ortsnamen, Daten, die man nachprüfen kann, beispielsweise Angaben über Beruf oder sonstiges Einkommen, Dauer von Aufenthalten, Anzahl der Kinder, Anzahl der Scheidungen, Konfession usw.“ (18) Für den Verteidiger sind statistische Daten Wahrheit. So ist Whites Geschichte für ihn schon aufgrund der Gattungszugehörigkeit eine Lüge: „Märchen!“ klagt er, „statt daß Sie mir ein einziges Mal eine klare und blanke und brauchbare Wahrheit erzählen!“ (77) White dagegen versucht mit dem Märchen sehr wohl eine Wahrheit zu vermitteln. Mehr zum Rip van Winkle-Stoff in Kapitel 3.5.

„[B]illiges Kino“¹⁴⁶ sind Whites Erzählungen, schreibt Dürrenmatt, und von ihrem Ziel her gesehen, wahrhaftig zu sein und Whites Aufenthalt in Amerika zu beweisen, „verunglückte Schriftstellerei“¹⁴⁷. Rohner schreibt, White würde in ein „imaginäres, anachronistisches, semi-koloniales Amerika“¹⁴⁸ entfliehen, das nicht dem realen Amerika der 1950er-Jahre entspreche, sondern „einem Amerika, das dem Wilden Westen nachempfunden ist, wie er in zahlreichen zeitgenössischen Filmen inszeniert wurde“¹⁴⁹. Und auch Frisch selbst erklärte 1985 in einem Interview, White würde sich eine „Kintopp-Biographie [veralteter Begriff für Kino; DH]“¹⁵⁰ zusammenlügen. Darüber, dass es mit der Glaubwürdigkeit von Whites Geschichten nicht weit her ist, herrscht also weitgehend Übereinstimmung. Daran trägt auch White selbst Schuld, denn zweimal sagt er, dass das, was er in Mexiko erblickt hat, „halb echt und halb Kitsch“ (28), „halb echt und halb kitschig“ (29) sei und „[m]an erinnert sich an Farbfilme, und genau so ist es, malerisch, sehr malerisch“ (29). Auch bei der Beschreibung der „Mulattin“ (187) Florence verweist er auf die Ähnlichkeiten seiner Beobachtungen mit den Bildern aus den Massenmedien:

Und ich wage ihr weißes Lächeln in dem braunen Gesicht nicht zu beschreiben; auch dieses Lächeln kennt man ja aus Kulturfilmen, aus Zeitschriften oder sogar aus einem Varieté in diesem Städtchen hier, ich weiß, und ihre seltsame Stimme gibt es auf Platten, fast ihre Stimme ... (187)

145. Vgl. dazu auch: RÜEGG: *Das Schweiz-Bild in Max Frischs Werken*, S. 219–221.

146. DÜRRENMATT: *Fragment einer Kritik*, S. 14.

147. Ebd.

148. ROHNER: *„w/White“ werden*, S. 102.

149. Ebd.

150. ALBARELLA, PAOLA: *Interview mit Max Frisch, Zürich, 12.6.1985*. In: Dies.: *Roman des Übergangs. Max Frischs „Stiller“ und die Romankunst um die Jahrhundertwende*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 167–182, hier S. 169.

Man muss also nicht nach Amerika fahren, um solche Bilder zu sehen, auch in Zürich ist das in der modernen Gesellschaft problemlos möglich, wie White zugibt.

Whites Amerikadarstellung ist laut Walter Hinderer „vornehmlich als Selbstdarstellung“¹⁵¹ zu lesen. Die neue Welt bleibt „Folie seiner eigenen Probleme“¹⁵². Im Verlauf der sieben Hefte zeigt sich laut Mayer mit dem Nachlassen der Geschichten aus dem amerikanischen Raum gleichermaßen ein Nachlassen der White-Rolle Stillers.¹⁵³ Mayer weist auch auf den Zusammenhang des White'schen Erzählens mit der Tradition des Schelmenromans hin: Bei der Schilderung der Amerikaepisoden würden die „Kriterien des pikaresken Romans geradezu vorbildlich erfüllt“¹⁵⁴. Der Pikaro blickt aus einem „Zustand der Abgeschiedenheit“¹⁵⁵ – im Fall von White aus dem Gefängnis – auf seine früheren Abenteuer zurück, er ist ein Außenseiter, der nicht den Normen der Gesellschaft entspricht, der Schauplatz seiner Abenteuer wechselt laufend und die Ereignisse stehen nicht in einer notwendigen kausalen Folge, sondern bilden vielmehr austauschbare Episoden.¹⁵⁶ Der Pikaro zeichnet sich zudem durch seinen „Erfindungsreichtum und durch eine Bedenkenlosigkeit, die ihn auch vor Taten nicht zurückschrecken lässt, die nach den geltenden Gesetzen unter Strafe stehen“¹⁵⁷, aus. Außerdem verfügen die meisten pikaresken Erzählungen über zwei Ebenen: „Neben die erzählte Geschichte des Schelms tritt der Standpunkt des Erzählers, der aus zeitlicher Distanz auf die vorgetragenen Ereignisse zurückblickt.“¹⁵⁸ Dies trifft natürlich besonders auch auf White zu, der sich über die Poetisierung seiner Erlebnisse in Amerika vor seiner gerichtlichen Verurteilung zu retten versucht. Die Erfüllung all dieser Kriterien zeigt, dass White als *pikaresker* Erzähler zu sehen ist.

3.2 Whites Sicht: Grenzgänge

Pabis zufolge teilt sich die Amerikaerfahrung Stillers auf zwei Orte auf: Mexiko und

151. HINDERER, WALTER: *Ein Gefühl der Fremde. Amerikaperspektiven in Max Frischs „Stiller“*. In: Walter Schmitz (Hg.): *Materialien zu Max Frisch „Stiller“*. Erster Band. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 297–304, hier S. 301.

152. Ebd.

153. Vgl. MAYER: *Zur Funktion der Amerikakomponente im Erzählwerk Max Frischs*, S. 207.

154. Ebd., S. 209.

155. Ebd.

156. Vgl. ebd.

157. JACOBS, JÜRGEN: *Der deutsche Schelmenroman*. München/Zürich: Artemis 1983, S. 29.

158. Ebd., S. 31.

New York.¹⁵⁹ New York, als „Verkörperung des Zeitalters der Reproduktion“¹⁶⁰, fungiere dabei als „Gegenpol zu Mexiko“¹⁶¹. New York ist noch den westlichen Schriftkulturen zuzurechnen, wo durch den Logozentrismus eine Entfremdung vom Leben stattgefunden hat, deren Symptome die Verdrängung des Körpers, die Tabuisierung des Todes, die Verbalisierung der Erfahrungen und ein streng lineares Zeitverständnis sind. Mexiko dagegen erscheint als Kultur der Oralität, wo diese Erscheinungsformen der westlichen Zivilgesellschaften nicht wirksam sind. Die Wahrnehmung ist unmittelbarer, das Nonverbale dominiert und es herrscht ein natürliches Verhältnis zum Körper und zum Tod.¹⁶²

Die erste Amerikaerzählung Whites setzt in Mexiko, in der Wüste von Chihuahua, ein. Er betont die Üppigkeit der Natur und die Weitläufigkeit der Landschaft, die die Vorstellungskraft des Menschen übersteigt. Es ist eine „große Öde voll blühender Farben“ (26), der Sand liegt „vom Winde gekämmt und gewellt, in der Sonne wie mattes Gold oder auch wie Knochenmehl“ (26), Kakteen erstrecken sich haushoch in den Himmel (vgl. 26, 27) und White ist betroffen „von der Unwahrscheinlichkeit unseres Daseins“ (26). Jedes Gefühl für den Raum und seine Dimensionen geht verloren: „Es war, als gäbe es keinen Raum mehr; daß wir noch lebten, zeigte uns nur noch der Wechsel der Tageszeit.“ (27) Dabei dient oft die Schweiz als Vergleichshorizont, wie Pabis feststellt.¹⁶³ White erzählt von einer „blühenden Hazienda, die so groß sein soll wie ein schweizerischer Kanton“ (38) und die Pflanzen in der Wüste sind „starr und reglos wie Architektur“ (26). Damit dient die Weitläufigkeit der mexikanischen Landschaft als Kontrast zu der Enge der schweizerischen Gefängniszelle, deren räumliche Dimensionen White exakt angibt: „Länge 3,10 Meter, Breite 2,40 Meter, Höhe 2,50 Meter“ (16).

Schließlich werden „die schwimmenden Gärten von Mexiko“ (28) zum Schauplatz von Whites Erlebnissen. Es sind „Gärten voll ewigem Frühling“ (28), überall krecht und fleucht es, selbst die Natur scheint aktiver als in den gemäßigteren Breitengraden, alles ist voller Leben: „Es schmeckt nach Gärung, nach klebriger Schwüle und Süß-

159. Vgl. PABIS: *Die Schweiz als Erzählung*, S. 106.

160. Ebd., S. 108.

161. Ebd.

162. Vgl. ebd., S. 106.

163. Vgl. ebd., S. 107.

lichkeit der Tropen. Und ringsum in den Gondeln sitzen Familien mit Kind und Kegel [...], alles ißt und trinkt und läßt es sich wohl sein.“ (28) Die Gesichter der Einheimischen sind schön, „wie aus einem verlorenen Paradies, fremd, ein allerletzter Rest von der großen Stadt der Azteken“ (28), und sie leben in „Hütten aus ungebranntem Lehm, fensterlos wie vor tausend oder zweitausend Jahren“ (27). Es herrscht ein archaisches Leben vor, unberührt von dem zerstörerischen Einfluss der Zivilisation. Schüchtern besichtigen die Indianer den Geländewagen, der als „Produkt und Symbol der Zivilisation und Gesellschaft“¹⁶⁴ zu lesen ist, wie Charles H. Helmetag schreibt. Der Geländewagen dient als direkter Kontrast zu der Naturlandschaft der Indianer, die „ja das Rad nicht kannten“ (28). Dieses ursprünglichere Verhältnis zur Natur zeigt sich auch, als auf einer Tabakplantage, auf der White arbeitet, ein Vulkan ausbricht. White realisiert erst, was vorgeht, als unmittelbar hinter ihm Rauch aus dem Boden dringt. Die Indios, die ein deutlich feineres Gespür für die Natur haben, sind zu diesem Zeitpunkt schon längst geflohen (vgl. 46). Die Nacht wird erleuchtet von der „tödlichen Hitze, der wir alles Leben verdanken“ (48). Wieder offenbart sich die unbändige Kraft der mexikanischen Natur – und gleichzeitig auch die tödliche Gefahr, die von ihr ausgeht.

Zwar beschreibt White die Umgebung wiederholt als „paradiesisch“ (28), doch geht auch etwas „Dämonisches“ (29) von dieser Landschaft aus. Der Tod ist allgegenwärtig: Der Sand in der Wüste von Chihuahua erinnert an „Knochenmehl“ (26), auf der Straße liegt eine „tote Schlange“ (29), die „Aasgeier“ (29) warten, es „stinkt nach einem toten Hund“ (29), Kinder sitzen mit nacktem Hintern auf der „Fäulnis alter Früchte“ (29), die Fische auf dem Markt verwesen in der glühenden Sonne (vgl. 29), ein Schreiner zimmert „Kindersärge“ (29), „Klumpfüße und andere Verkrüppelungen gehören dazu“ (30) und selbst die „Sonne und Bläue wirken wie ein blanker Hohn“ (30). Es gibt Fliegen, deren Stich zu Maden im Blut und zum Zerlaufen der Augen „wie Spiegeleier“ (30) führt – der Tod kann jederzeit zuschlagen. Ärzte beziehungsweise Geld für einen Arzt gibt es nicht (vgl. 30). Man hat sich an den Tod gewöhnt: „der Mensch wehrt sich schon gar nicht mehr; niemand räumt den toten Hund zur Seite“ (30). Zopilote, die scharenweise von Kadavern auffliegen – „von einer zer-

164. HELMETAG, CHARLES H.: *Das Bild des Autos in Max Frischs Stiller*. In: Walter Schmitz (Hg.): *Materialien zu Max Frisch 'Stiller'*. Erster Band. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 286–297, hier S. 293.

quetschten Schlange, von einem verwesenden Esel oder von einem Ermordeten, den noch niemand vermißt“ (30) –, sind ein fester Bestandteil des Landschaftsbildes. Dass der Tod ein integraler Bestandteil der mexikanischen Gesellschaft ist, zeigt auch der „Totentag“ (319), dem White auf der Insel Janitzio beiwohnt: „jedermann vom Dorf weiß, wo seine Toten liegen, wo er selber einmal liegen wird.“ (319) Die Männer beten in der Kirche, Frauen und Kinder verbringen die Nacht auf dem Friedhof bei den Gräbern ihrer Nächsten. Dabei bleiben ihre Handlungen „ganz sachlich und nüchtern“ (320), „[g]eweint wird nirgends, gesprochen nur wenig, nur das Nötige, dann aber nicht im Flüsterton, wie man ihn auf unseren Friedhöfen hört“ (320). Es gibt keinen falschen Respekt vor dem Tod, er ist schlichtweg ein normaler Bestandteil des Lebens. Während in den westlichen Gesellschaften eine wachsende Selbstentfremdung und eine Diskrepanz zwischen der intellektuellen und der emotionalen Ebene vorherrscht, verrichten die Menschen hier die heiligen Rituale als ganz und gar alltägliche Handlungen:

die Frauen zerrupfen gelbe Blumen, streuen sie gegen die Toten, eine Verrichtung, wie man etwa Gemüse rüstet, nicht nachlässig, aber ohne unnötige Gebärde, ohne Betonung, ohne Stimmung, ohne schauspielerischen Ausdruck, daß hier etwas Sinnbildliches gemeint sei. Es ist überhaupt nicht gemeint, sondern einfach gemacht. (320–321)

Diese Körperlichkeit und unumwundene Sinnlichkeit zeigt sich auch in Kalifornien am Tanz der Schwarzen, die in rassistisch-anthropologischen Diskursen als „non-whites“¹⁶⁵ ebenfalls der Sphäre der Körperlichkeit zugeordnet werden.¹⁶⁶ Die „Mulattin“ (187) Florence wird in ihrer wilden Natürlichkeit in der Sekundärliteratur gemeinhin als Gegensatz zur frigiden und geradezu asexuellen Julika gelesen.¹⁶⁷ Florence wird im Tanz zur Männerverschlingerin, in wildem Treiben „verbraucht“ (188) sie vier Tanzpartner nacheinander, um sich dann „unbefangen wie ein Kind, ein sehr glückliches Kind, das auf dem Karussell hat fahren dürfen und noch voll Seligkeit strahlt“ (188) von der Tanzfläche zu entfernen. Dabei sind überhaupt nur Schwarze in der Lage, den Tanz mit ihr überhaupt aufzunehmen. „Man weiß, wie Neger tanzen“ (188), schreibt White. Ein „halbdunkler US-Army Sergeant“ (188) tanzt mit ihr, sie klatschen in die Hände „in immer rascheren Rhythmen, ja schließlich bis zur Raserei“ (188) bis der Sergeant, „ein großer Kerl mit den schmalen Hüften ei-

165. ROHNER: ‚w/White‘ werden, S. 100.

166. Vgl. ebd.

167. Vgl. z. B. PABIS: *Die Schweiz als Erzählung*, S. 105 oder ROHNER: ‚w/White‘ werden, S. 109.

nes Löwen, mit zwei Beinen aus Gummi und mit dem halboffenen Mund der Lust, mit den blicklosen Augen der Ekstase, ein Kerl, der den Brustkorb und die Schultern eines Michelangelo-Sklaven hatte“ (188), nicht mehr kann. White dagegen, dem die *Whiteness* schon in den Namen eingeschrieben ist, kommt sich angesichts dieses Tanzes „in seiner körperlichen Ausdruckslosigkeit wie ein Krüppel“ (188) vor und gibt selbst zu: „ich wußte sehr wohl, daß ich diesem Mädchen nie genügen konnte“ (189). Die Damen, die „der Farbe nach schon keine Negerinnen mehr waren“ (190), sind laut White eben doch als solche erkennbar und zwar aufgrund der „tierhaften Grazie ihrer Bewegungen“ (190), die immer Ausdruck von Übereinstimmung mit sich selbst ist. Bei einem Gottesdienst bricht eine „junge Negerin“ (192) in intensive, körperliche Emotionalität aus:

My Lord! kreischte sie, my Lord, my Lord! und dann, von niemand gehindert, brach sie in die Knie, entschwand meinem Blick, wimmerte, wie vielleicht in der Folterkammer gewimmert wird, Laute äußerster Qual, die von Lauten der Wollust nicht mehr zu unterscheiden waren; ihre Stimme zerschmolz in Weinen. (192)

Und der Gesang von einem Chor von etwa zwanzig „Negerinnen“ (193) und etwa zwanzig „Neger[n]“ (193) entwickelt geradezu eine Naturgewalt:

wie aus der Ferne hörte man einen uralten Strom von Klage, dumpf und eintönig wie Wellen, ein langsames Anschwellen dann, das mit der Zeit alles überflutet, ein Tosen von Stimmen, halb Zorn und halb Jauchzen, ein gewaltiger Gesang, der wieder versinkt und verrinnt, ohne wirklich aufzuhören, ein endloser Strom von Sehnsucht, breit wie der Mississippi (193–194)

Diese heftige Leidenschaft der Menschen – „the human potential for passion“¹⁶⁸, wie Bauer Pickar schreibt – widerspiegelt sich in der explosiven Kraft der amerikanischen Natur, die sich durch Waldbrände, Epidemien, Vulkanausbrüche und so weiter ausdrückt.

Nicht in New York erfährt White diese Vehemenz des Lebens, sondern – um mit Lotman zu sprechen – in der Peripherie, in Mexiko. Die New Yorker zeichnen sich im Gegenteil durch ein besonders krankhaftes Verhältnis zur Natur aus: Im Sommer fahren sie in ihren Autos aus der Stadt hinaus, um die Natur zu suchen, merken aber nicht, dass sie eigentlich schon die ganze Zeit da ist und man nur anhalten müsste, um zu ihr zu gelangen:

Hunderttausende von Wagen rollen am Sonntag beispielsweise über die Washington Bridge hinaus, drei nebeneinander, eine Armee von Städtern, die dringend die Natur

168. BAUER PICKAR: *The Personalization of Space*, S. 262.

suchen. Dabei ist die Natur zu beiden Seiten schon lange da; Seen ziehen vorbei, Wälder mit grünem Unterholz [...] und dann wieder offene Felder ohne ein einziges Haus, eine Augenweide, ja, es ist genau das Paradies; nur eben: man fährt vorbei. (179–180)

Wie ein „fließendes Band“ (180) strömen die Autos über die Straße, ein „Tempo von vierzig oder sechzig Meilen“ (180) ist verordnet, ein Stehenbleiben ohne Panne nicht erlaubt, um den Verkehr nicht zu stören. Helmetag liest dies als „Highway der Routine, der Konvention und des genormten Verhaltens“¹⁶⁹, von dem man nicht abweichen darf. So – „die Natur zum Greifen nahe, aber nicht zu greifen, nicht zu betreten“ (180) – fährt man zu einem „Picnic-Camp“ (180), wo man „einen bescheidenen Eintritt in die Natur“ (180) bezahlen muss, um hineinzugelangen. Dort angekommen steigen die Menschen aber nicht etwa aus ihren Autos: „In einem Wagen sehe ich eine junge Dame, die ein Magazin liest: *How to enjoy life*; übrigens nicht die einzige, die lieber im bequemen Wagen bleibt“ (181). Dass die Dame gerade eine Anleitung liest, die erklärt, wie man Freude am Leben erreicht, ist besonders ironisch, wo sie doch nur aus dem Auto steigen müsste, um nach der mühseligen Anreise endlich in die Natur und in die Freiheit hinauszutreten. Das verdeutlicht das gestörte Verhältnis der Menschen der logozentrischen Gesellschaft zu sich selbst und zu ihrer Umwelt. Bezeichnenderweise ist es am Abend nach der Rückreise in New York nicht möglich, zu schlafen, weil unter dem Fenster Tag und Nacht Autos vorbeifahren, und man muss sich mit einem „Schlafpulver“ (182) abhelfen. Selbst um schlafen zu können – eine der natürlichsten Körperfunktionen – sind die New Yorker auf künstliche Hilfsmittel angewiesen.¹⁷⁰

In Abgrenzung zu New York bezeichnet White den Westen als „das eigentlichere Amerika“ (311). Anders als Sibylle und Rolf, die sich lediglich in New York aufhalten, steigt White nach seiner Ankunft in New York „in einen Greyhound, um westwärts zu fahren, gleichviel wohin“ (338). Das westliche Amerika ist das richtige Amerika, das Abenteuer verspricht und „als ein Raum der Möglichkeiten, des Neuanfangs zu betrachten ist“¹⁷¹. Als Gegenstück zum Raum der Schweiz, der gänzlich auf seine Vergangenheit fixiert ist, wie in Kapitel zwei gezeigt wurde, ist der amerikani-

169. HELMETAG: *Das Bild des Autos in Max Frischs Stiller*, S. 288.

170. Diese Erfahrung des amerikanischen Picknicks verarbeitete Frisch schon 1951 in einem Beitrag für das Schweizer Radio. Vgl. FRISCH, MAX: *Amerikanisches Picknick*. In: Walter Schmitz (Hg.): *Materialien zu Max Frisch ‚Stiller‘*. Erster Band. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 282–286.

171. PABIS: *Die Schweiz als Erzählung*, S. 113.

sche Raum kompromisslos auf die Zukunft ausgerichtet. Alles ist möglich, die „mexikanischen Bodenschätze“ (38) warten nur darauf, ausgegraben zu werden. Jeder kann reich werden. Das entspricht dem *Frontier*-Denken des *American Dream*: Man fährt in das Grenzland, in den Wilden Westen, um reich zu werden. Auch Whites Geschichte um einen Bürosesselfabrikanten, der Handelsminister wird, dann seine Amtsgewalt ausnutzt und sich Vorteile in seinem Geschäft verschafft, um sich dann eine riesige Hazienda zu kaufen und sich dann dort – in diesem „Paradies auf Erden“ (39) – niederzulassen, zeigt, was Amerika für Möglichkeiten bietet. Die Flucht nach Mexiko ist auch „eine Absage an den ‚ordentlichen Rechtsstaat‘, in welchem den Millionären, den ‚Haaröl-Gangstern‘, nicht beizukommen ist“¹⁷², schreibt Klaus Schimanski. Eine Auflistung der „prototypische[n] Erlebnismuster des ‚American Dream‘“¹⁷³ nimmt Frederick A. Lubich vor. Dabei nennt er neben dem „Frontier“-Mythos¹⁷⁴, die „re-birth experience“¹⁷⁵ – auch White erfährt eine solche, wie das folgende Kapitel zeigen wird –, den „Topos des Paradieses“¹⁷⁶, der sich ja auch am Sesselfabrikanten ausdrückt, und zu guter Letzt auch „das Ideologem des ‚rugged individualism‘“¹⁷⁷. Dieses sei „ein weltanschauliches Amalgam aus amerikanischer Unabhängigkeits-Erklärung und ‚pursuit of happiness‘-Verfassung sowie dem Pioniergeist des Wilden Westens mit seinem Faustrecht“¹⁷⁸. Genau dieser selbstbewusste Individualismus geht dem verkopften, schweizerischen Stiller ab, der ständig darauf bedacht ist, was die anderen Menschen von ihm denken. Genau aus diesem Grund sucht er sich den amerikanischen *rugged individualism* als alternatives Identitätsmodell aus. Nach seiner Verwandlung behauptet er, der „Mensch ist ein Raubtier“ (52), und erzählt Geschichten davon, wie er Autos hinter dem Rücken von ihrem Besitzer stiehlt (vgl. 54) und reihenweise Morde begeht (vgl. u. a. 125).

An dieser Stelle noch eine Anmerkung: Whites Amerikageschichten sind natürlich keineswegs frei von Rassenklischees und Ethnokitsch – ebenso wie man es gerade in

172. SCHIMANSKI, KLAUS: *Der Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft in Max Frischs „Stiller“*. In: Walter Schmitz (Hg.): *Materialien zu Max Frisch „Stiller“*. Erster Band. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 275–281, hier S. 277.

173. LUBICH, FREDERICK A.: *Max Frisch „Stiller“, „Homo faber“ und „Mein Name sei Gantenbein“*. München: Fink 1990, S. 24.

174. Ebd.

175. Ebd.

176. Ebd.

177. Ebd.

178. Ebd.

der Nachkriegszeit oftmals in „Kulturfilmen“ (25) sehen konnte. Als Beispiel mögen in dieser Hinsicht Leni Riefenstahls Fotografien von den Nuba, einer Gruppe von verschiedenen Ethnien, die im gleichnamigen Gebirge im Sudan leben, dienen. Diese Fotografien erschienen in den Sechzigerjahren in verschiedenen Magazinen und ab den Siebzigerjahren auch als Bildbände.¹⁷⁹ Susan Sontag stellt in ihrem Essay *Fascinating Fascism*¹⁸⁰ fest, dass Riefenstahls Aufnahmen eine Ästhetik und eine Bildsprache vertreten, die Kontinuitäten zu Riefenstahls Arbeiten unter dem nationalsozialistischen Regime aufweist. Die Nuba werden zu *Edlen Wilden* mit perfekten Körpern, die in absoluter Harmonie mit ihrer Umwelt leben, stilisiert. Diese „Reinheit“ wird dabei als gefährdet dargestellt. Quell dieser Bedrohung ist die eindringende Zivilisation, die Geld, Kleider und Krieg mit sich bringt. Dies steht nationalsozialistischen Ideen von Rassenreinheit nahe, wie Sontag erklärt.¹⁸¹ Die verderbenden Effekte, die Riefenstahl der Zivilisation in Bezug auf die Nuba zuschreibt, gleichen den Anschuldigungen, die im Dritten Reich den Juden gemacht wurden.¹⁸² Das zeigt, dass in Riefenstahls Arbeiten auch nach dem Zweiten Weltkrieg verquere Vorstellungen von Rassenreinheit fortbestehen, wenn auch in gewandelter Form. Und damit stand sie selbstverständlich nicht alleine da. Mit diesem kurzen Exkurs zu Riefenstahls Afrika-Fotografien soll natürlich nicht White der Vorwurf gemacht werden, rassistisches Gedankengut zu vertreten, sondern es soll aufgezeigt werden, wie White in seinen Amerika-Erzählungen unreflektiert Klischees übernimmt, die damals in den Massenmedien präsent waren.

3.3 Die Höhlengeschichte

Whites Bericht von seiner Erkundung der Carlsbader Kavernen ist eine zentrale Episode in den Amerikaerzählungen und stellt – nicht zuletzt auch hinsichtlich der erzählerischen Qualität – ein Höhepunkt im Roman dar. Die Erzählung wird in der Sekundärliteratur gemeinhin als „Verbildlichung der Stillerschen Existenzproblematik“¹⁸³

179. Vgl. z. B. RIEFENSTAHL, LENI: *Die Nuba. Menschen wie von einem anderen Stern*. München: List 1973.

180. SONTAG, SUSAN: *Fascinating Fascism*. In: The New York Review of Books (6. Februar 1975). Online abrufbar unter: <http://www.nybooks.com/articles/1975/02/06/fascinating-fascism/> (eingesehen am 26.6.2016).

181. Vgl. ebd.

182. Vgl. ebd.

183. MAYER: *Zur Funktion der Amerikakomponente im Erzählwerk Max Frischs*, S. 215.

verstanden, wie es Mayer ausdrückt. Oft wird dabei auch auf die psychoanalytischen Theorien Sigmund Freuds oder C. G. Jungs Bezug genommen. Walter Schmitz schreibt: „Im Roman *Stiller* selbst weist die ‚Höhlengeschichte‘, die leicht als eine archetypische Schilderung der seelischen ‚Wiedergeburt‘ zu entschlüsseln ist, auf die Freudsche Tiefenpsychologie – wie auch deren Jungsche Variation – zurück“¹⁸⁴. In die gleiche Kerbe schlägt Gunda Lusser-Mertelsmann, die die Geschichte „anhand einiger Stellen bei Freud als Darstellung einer Wiedergeburtspantastie“¹⁸⁵ interpretiert. So symbolisiere die Höhle „die Vertiefung in sich selbst, aus welcher das Individuum als neuer Mensch hervorgeht“¹⁸⁶. Als White aus der Höhle wieder auf die Welt kommt, hat er eine neue Identität angenommen. Dies geschieht, indem er einen Teil seiner alten Identität im Untergrund zurücklässt.

Drei Mal steigt White in die Höhle hinab – eine Referenz auf das Motiv der dreifachen Steigerung im Märchen – und dringt dabei immer weiter vor. Beim dritten Mal nimmt er Jim, den er als seinen besten Freund bezeichnet (vgl. 158), als Verstärkung mit. Als sich dieser tief unten in der Höhle den Fuß bricht, wird die Beziehung zwischen den beiden auf die Probe gestellt. Obwohl sie, hätten sie zusammengehalten, gemeinsam leicht die Oberfläche hätten erreichen können, kommt es wegen gegenseitigem Misstrauen zu einem „mörderische[n] Ringen der beiden Freunde“ (171). White kämpft, „um sich von seiner *persona* zu befreien“¹⁸⁷, wie Linda J. Stine schreibt. Der Kampf zwischen den beiden Jims – auch White nannte sich damals Jim: „in jener Zeit nannte ich mich ebenfalls Jim“ (168) – symbolisiert den Widerstreit zwischen zwei Teilen Whites. Wer den Kampf gewonnen hat, wird anhand einer „Publikation, die heutzutage den Touristen verkauft wird“ (171), deutlich, wie White erklärt. Dort steht:

James Larkin (Jim) White, a young cowboy who made his first entry trip in 1901. Von dem Freund hingegen, der immerhin als Begleiter erwähnt wird, heißt es bloß: a Mexican boy. Sein Name ist verschollen, und ich denke, dieser Verschollene wird sich auch nicht mehr

184. SCHMITZ, WALTER: *Transzendenzverweigerung und Tiefenpsychologie in Max Frischs Roman Stiller*. In: Régine Battison, Margit Unser (Hg.): *Max Frisch. Sein Werk im Kontext der europäischen Literatur seiner Zeit*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 203–250, hier S. 213 [Hervorhebung im Original].

185. LUSSER-MERTELSMANN, GUNDA: *Die Höhlengeschichte als symbolische Darstellung der Wiedergeburt*. In: Walter Schmitz (Hg.): *Materialien zu Max Frisch ‚Stiller‘*. Erster Band. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 165–171, hier S. 171.

186. Ebd., S. 171.

187. STINE, LINDA J.: *Chinesische Träumerei – amerikanisches Märchen: Märchenelemente in Bin und Stiller*. In: Gerhard P. Knapp (Hg.): *Max Frisch. Aspekte des Prosawerks*. Bern: Lang 1978, S. 37–51, hier S. 50 [Hervorhebung im Original].

melden! (171–172)

Whites mexikanischer Freund unterliegt also und bleibt in der Höhle zurück. Rohner zufolge personifiziert dieser Freund „all jene unterlegenen Eigenschaften Stillers [...], die nicht ins Paradigma von James oder Jim Larkin Whites *whiteness* passen“¹⁸⁸.

Eine ironische Spannung entsteht durch die kontinuierliche Gegenüberstellung des beschwerlichen Abstiegs der beiden Jims mit der späteren touristischen Erschließung der Höhle, was den Abstieg zu einem Freizeitspaß macht. Wie zuvor schon mit der Chiffre „Zeitalter der Reproduktion“ (186) thematisiert wurde, dass es, seit die Massenmedien ihre Fühler in alle Weltgegenden gestreckt haben, „keine terra incognita mehr“ (187) gibt, zeigt sich nun auch der Massentourismus dafür verantwortlich, dass es keine unberührten Orte mehr gibt. Es gibt keinen Raum mehr jenseits der Zivilisation, die Aufschrift *hic sunt dracones* ist von den Weltkarten verschwunden. Es ist nicht mehr möglich, Abenteuer zu erleben. Alles ist schon erzählt und bereist. In der Kammer, wo sich der Unfall ereignet, wird „den Touristen heutzutage ein Lunch verabreicht [...], bevor sie mit dem Lift wieder ans Sonnenlicht fahren“ (165). Wie Mayer festhält, handelt es sich bei der Höhlenepisode auch „um die Schilderung einer geologischen Sehenswürdigkeit“¹⁸⁹, die mit Frischs Roman „zum ersten Mal erzählerisch ‚ausgeleuchtet‘ wurde“¹⁹⁰.

Gleichzeitig ist Stillers Eindringen in die vormals noch nicht von Menschen betretene Höhle auch ein „Rückzug in die Natur“¹⁹¹, wie Helmetag schreibt. Aufgrund einer Flucht hinaus in die Natur findet White die Höhle überhaupt: Seines „Cowboyalltags“ (157) überdrüssig reitet er „weiter [...] als gewöhnlich, weiter als nötig“ (157) in die Prärie hinaus. Sobald er die „Spalte im Fels“ (157) gefunden hat, verspürt er den starken Drang, immer weiter in die Höhle vorzudringen: „Wohin denn wollte ich? Wahrscheinlich wollte ich einfach in eine Kaverne gelangen, wo es nicht weitergeht, wo das Ungewisse aufhört, wo die Steine, die sich unter meinen Stiefeln lösten, nicht immer noch in weitere Tiefen kollerten.“ (162) Das lässt sich natürlich einerseits psychoanalytisch interpretieren, insbesondere da die Höhle, wie auch in der Forschungs-

188. ROHNER: ‚w/White‘ werden, S. 103 [Hervorhebung im Original].

189. MAYER: *Zur Funktion der Amerikakomponente im Erzählwerk Max Frischs*, S. 215.

190. Ebd.

191. HELMETAG: *Das Bild des Autos in Max Frischs Stiller*, S. 290.

literatur festgestellt wird,¹⁹² deutlich weiblich kodiert ist. Andererseits zeigt sich hier auch der Drang, hinaus an die Ränder der Zivilisation, dorthin, wo die Kultur endet und die wilde Natur beginnt,¹⁹³ zu gelangen. Möglicherweise ist dieser Entdeckungsdrang auch eine spezifisch männliche Eigenschaft.

Je tiefer White vordringt, desto „wunderbarer und unwahrscheinlicher, um so reicher“ (164) wird die Höhle: „ganze Dome“ (164) hängen von der Decke, man sieht „Zähne eines Hais, Kronleuchter, Bärte“ (164), „Schwänze von nordischen Drachen“ (164). Fantastische Szenerien entfalten sich: „Wälder mit verschneiten Tännchen“ (164), „ein Hades, wie Orpheus ihn betreten hat“ (164), „das Zimmer einer Königin, die nie gelebt hat“ (165), und gar „Kobold[e]“ (164) tauchen auf. Diese Flucht aus der Zivilisation in die Peripherie – an die Frontier –, wo die Gesetze der Vernunft aufgehoben zu sein scheinen, wurde schon in den vorangehenden Amerikaepisoden deutlich, doch in der Höhlenepisode drückt sie sich *in extremo* aus. Die Motivation für diese Flucht an die Ränder liegt für Stiller in der eigenen Identitätsbildung. Die Ränder sind die Orte, wo sich der Mensch gemäß dem American Dream erneuern kann. Im Grenzland ist die zivilisatorische Ordnung aufgehoben, jeder ist auf sich selbst gestellt, das Gesetz des Stärkeren regiert. Hier muss White den *rugged individualism* beweisen: Es ist kein Zufall, dass White schließlich in der Höhle seinen „Anstand“ (170) aufgibt und mit „offener Selbstsucht“ (170) seinen besten Freund tötet, um selbst zu überleben. Damit handelt es sich nicht nur um einen Grenzgang in räumlicher Hinsicht, sondern auch im moralischen Sinn.

3.4 Rolf und Sibylles Sicht: Wiedervereinigung in der Fremde

Der Erzähler White verstummt gegen Ende der sieben Hefte zunehmend, wie Mayer beobachtet:

Im vierten und fünften Heft fallen die Amerikageschichten ganz fort, im sechsten Heft wird das Leben in Amerika bzw. New York nun nicht mehr aus der Sicht des J. L. White, sondern aus derjenigen Sybilles [sic] und des Staatsanwalts geschildert. Im siebenten Heft schließlich findet sich eine Art Summation des Amerikaaufenthaltes, nun aus der

192. Vgl. z. B. LUSSEMERTELSMANN: *Die Höhlengeschichte*, S. 166.

193. Vgl. zur Funktionsweise der Opposition Natur-Kultur: KOSCHORKE, ALBRECHT: *Zur Epistemologie der Natur/Kultur-Grenze und zu ihren disziplinären Folgen*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 83.1 (2009), S. 9–25.

Sibylles New York-Aufenthalt habe eine kompositorische Funktion, die darin bestehe, „die kontrastierende Verhaltensweise zu White-Stillers Erlebnis der anderen Welt zu zeigen“¹⁹⁵. Während Stiller alle Rollenangebote Amerikas annimmt und wahrhaft zu einem neuen Mensch wird, „verschmilzt Sybille [sic] nie mit dieser anderen Welt“¹⁹⁶ und steht ihr „in vollem Bewußtsein ihrer Andersartigkeit gegenüber“¹⁹⁷. Anders als Stiller, der als White im neuen Raum aufgeht, bleibt sie ihm fremd. So lebt sie in New York in „klösterlicher Einsamkeit“ (308) und ist „froh wie ein Rumpelstilzchen, so heimlich und unerkant währte sie sich in dieser Riesenstadt“ (309). Sie verändert sich nicht und muss infolgedessen auch dem fremden Raum fremd bleiben, was ihr erst ermöglicht, die Fremde zu genießen: „Das Leben in Amerika (so sagt sie) gefiel ihr sehr, ohne daß es sie begeisterte; sie genoß die Fremde.“ (311) Folgerichtig und aufgrund ihrer geringen Bindung an den amerikanischen Raum wenig erstaunlich beklagt sie auch die „leutselige[] Beziehungslosigkeit der allermeisten Amerikaner“ (313). White dagegen erlebt sehr wohl wahre Freundschaft in Amerika. Als Sibylle von Rolf in New York aufgesucht und von ihm gefragt wird, ob sie wieder mit ihm zusammenleben möchte, erkennt sie, dass „die Welt, wie groß sie auch sein mochte, keinen Menschen hatte, der ihr näher stehen könnte als dieser Rolf, ihr Mann“ (316). Da sie noch immer die Alte ist, und sich Rolf und sie „ziemlich unverändert, nur etwas älter“ (314) wiederfinden, braucht sie nur „eine Bedenkzeit von vierundzwanzig Stunden“ (316), um zum Entschluss zu kommen, sich wieder von Amerika zu trennen. Die Wiedervereinigung glückt und sie kehrt zusammen mit Rolf zurück in die Schweiz.

Rolf zeigt sich zwar begeistert von New York und kommt „aus dem Staunen nicht heraus“ (315), doch bleibt Amerika für ihn in erster Linie verbunden mit Sibylle. Nach einer langen, ekstatischen Beschreibung der Stadt – in der Bauer Pickar angesichts des blumigen, ausschweifenden Stils eher Stillers denn Rolfs Autorschaft erkennt¹⁹⁸ – heißt es nur: „Das Verwirrendste aber für Rolf war natürlich Sibylle, seine Frau, die hier zu Hause war.“ (316) Die Amerikaerfahrung lässt ihn ziemlich kalt, was

194. MAYER: *Zur Funktion der Amerikakomponente im Erzählwerk Max Frischs*, S. 208.

195. Ebd., S. 211.

196. Ebd., S. 210.

197. Ebd.

198. Vgl. BAUER PICKAR: *The Personalization of Space*, S. 268.

wohl daran liegen mag, dass sein Aufenthalt nur eine Woche dauert und sich sowohl er als auch Sibylle nur in New York aufhalten und „das eigentlichere Amerika“ (311) nicht sehen. Als sich White und Rolf fünf Jahre später in der Schweiz über Amerika unterhalten, bemerkt White, dass sich Rolf „nicht für Mexiko, dagegen sehr für New-york“ (176) interessiert. Das Erste, was Rolf dazu sagt, ist: „Meine Frau liebte New-york ja sehr.“ (176) Er erwähnt, wo Sibylle wohnte und fragt White, ob er die „Rainbow Bar“ (176) kenne – der Ort, wo die Wiedervereinigung mit Sibylle stattgefunden hatte. Für ihn sind nur die Koordinaten von Bedeutung, die er mit Sibylle verbindet. White dagegen spricht Rolf auf die „Bowery“ (176) an: „Die Bowery, ein ehemals niederländischer Name, ist ein Viertel, wo auch die Polizei nicht mehr hingeht [...] Gefilde der Verlorenen, der Besoffenen, der Gescheiterten, der Verkommenen jeder Art“ (177). Einmal mehr sucht White die Ränder der Gesellschaft. Sibylle und Rolf dagegen interessieren sich kaum dafür.

3.5 Rip van Winkle: „Ein amerikanisches Märchen“

Frisch hat sich intensiv mit dem Rip van Winkle-Stoff befasst. Der Stoff hat seinen Ursprung in einer Kurzerzählung des amerikanischen Schriftstellers Washington Irving, die 1819 erstmals in dessen *Sketch-Book*¹⁹⁹ erschien und heute „zum kanonisierten Korpus der ‚Nationalmythen‘ der Vereinigten Staaten“²⁰⁰ gehört. Bereits 1953 erschien beim Bayerischen Rundfunk ein Hörspiel Frischs mit dem Titel *Rip van Winkle*²⁰¹, das in der Handlung, dem Figureninventar und bis in einzelne Details weitgehend dem Roman *Stiller* entspricht. Kurz zusammengefasst: Ein Fremdling wird festgenommen und schnell als ein gewisser Anatol Wadel identifiziert, der seit fünf Jahren verschollen ist. Der Fremdling gibt sich jedoch als Rip van Winkle aus und behauptet diverse Morde begangen zu haben. Die Anwälte kommen darauf, dass Rip van Winkle ein Märchen ist und dass die Morde nie stattgefunden haben. Der Unbekannte wird zwar freigesprochen, aber dazu verurteilt, den Namen Anatol Wadel zu tragen. Nach der Urteilsverkündung – hier unterscheidet sich das Hörspiel deutlich von *Stiller* – versucht Wadel, seine Frau Julika zu erwürgen, und wird wieder festge-

199. IRVING, WASHINGTON: *The Sketch-Book of Geoffrey Crayon, Gent.* Oxford: University Press 2009.

200. PABIS: *Die Schweiz als Erzählung*, S. 103.

201. FRISCH, MAX: *Rip van Winkle. Hörspiel*. Stuttgart: Reclam 1969.

nommen. Das Hörspiel entstand wahrscheinlich vorrangig aus finanziellen Gründen, wie Schütt erklärt.²⁰² Da Hörspielaufträge in den Fünfzigerjahren gut bezahlt waren, nahmen nicht wenige Schriftsteller diese an, um ihren Lebensunterhalt zu finanzieren.²⁰³ Als der Bayerische Rundfunk bei Frisch anfragte und dieser gerade mit *Stiller* beschäftigt war, machte er laut eigener Aussage kurzerhand ein Hörspiel aus dem entstehenden Roman.²⁰⁴ Dass er dem Hörspiel den Titel *Rip van Winkle* verlieh, beweist die Bedeutung des Märchens für den Roman *Stiller*.

Nun zu der Rip van Winkle-Geschichte in *Stiller*: White bezieht sich bei seiner Erzählung nicht auf Irvings Kurzgeschichte, sondern auf die Fassung von Sven Hedin aus dem Jahr 1913,²⁰⁵ wie er selbst freimütig angibt, als er das Märchen erzählt: „Ein amerikanisches Märchen“, sagte ich mit der Zigarre im Mund und also etwas undeutlich. „Ich habe es als Bub einmal gelesen, vor Jahrzehnten also, in einem Buch von Sven Hedin, glaube ich.“ (70) Eine kritische Gegenüberstellung der Erzählung Whites mit der Fassung von Hedin nimmt Stine vor, wobei gerade die Abweichungen interpretatorisch relevant sind.²⁰⁶ Die Parallelen zwischen der Märchenfigur Rip und Stiller sind unübersehbar. Wie Stiller ist auch Rip „jemand, der sich nach größeren Möglichkeiten sehnt und dessen Erwartungen hinter der eigenen Wirklichkeit zurückbleiben“²⁰⁷. Der Grund für Stillers Flucht nach Amerika waren seine übersteigerten Ansprüche an sich selbst, als Künstler, als vermeintlicher „Erlöser“ (423) Julikas und als Kämpfer im Spanienkrieg: „Zur Selbstüberforderung gehört unweigerlich eine falsche Art von schlechtem Gewissen. [...] Stiller nahm es sich übel, kein Spanienkämpfer zu sein“ (322). Auch Rip genügt seinen eigenen Ansprüchen nicht und muss sich als etwas ausgeben, das er nicht ist:

Rip fühlte es wohl, daß er einen Beruf haben mußte, einen männlichen Beruf, und liebte es, sich als Jäger auszugeben, denn dies hatte den Vorteil, daß er sich tagelang umhertreiben konnte, wo ihn niemand sah. Meistens kam er ohne eine einzige Taube zurück, beladen nur mit schlechtem Gewissen. (71)

Er entflieht dem Druck, indem er dahin geht, „wo ihn niemand sah“ (71) – nämlich in

202. Vgl. SCHÜTT: *Max Frisch*, S. 484.

203. Vgl. ebd.

204. Vgl. ebd.

205. Hier nachzulesen: HEDIN, SVEN: *Ein nordamerikanisches Märchen*. In: Walter Schmitz (Hg.): *Materialien zu Max Frisch ‚Stiller‘*. Erster Band. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 144–152.

206. Vgl. STINE: *Märchenelemente in Bin und Stiller*, S. 45–48.

207. HINDERER: *Ein Gefühl der Fremde*, S. 301.

den Wald, also weg von der Zivilisation in den Bereich der Natur. Dort, an den Rändern, macht er wie Stiller eine identitätsverändernde Erfahrung. Rip wird von einem merkwürdigen Männchen gerufen, das ihn dann in eine zauberhafte Schlucht führt. Ein signifikanter Unterschied zwischen den Fassungen von Hedin und White findet sich in der Tätigkeit Rips zum Zeitpunkt, als er gerufen wird.²⁰⁸ Bei Hedin ist Rip in Tagträume versunken, was zur Annahme führt, dass alles, was er danach erlebt, nur ein Traum ist.²⁰⁹ In Whites Version wird Rip genau in dem Moment gerufen, als er versucht, ein Reh zu schießen – obwohl er abdrückt, fällt kein Schuss (vgl. 73). Damit wird die „Erfahrung des Versagens als Soldat“²¹⁰ thematisiert, die auch Stiller umtreibt. Stiller ist nicht fähig, sein traumatisches Erlebnis am Tajo selbst zu erzählen, es wird immer nur perspektiviert durch andere Figuren wiedergegeben. Die einzige Möglichkeit für ihn, es selbst auszudrücken, ist, das Märchen von Rip van Winkle zu erzählen.²¹¹ Eben: „Man kann alles erzählen, nur nicht sein wirkliches Leben“ (64).

Rip gelangt schließlich mit dem Männchen in eine Schlucht, wo er sich „inmitten einer Gesellschaft von durchwegs alten Herren mit niederländischen Hüten, mit steifen und feierlichen Gesichtern, mit altertümlichen Krausen“ (73), wiederfindet. Es ist eine Gesellschaft von „Kegelspielern“ (73), wodurch sich auch das Donnern erklärt, das man schon früher aus der Schlucht vernommen hatte. „Rip, da er sich nun einmal gerne als höflichen Menschen zeigte“ (74), kommt nicht umhin, die Kegel immer wieder aufzustellen. So geht es weiter und weiter, bis Rip erkennt: „Es gab nur eins: Rip mußte erwachen!“ (74) Das ist ein weiterer wichtiger Unterschied zwischen den Fassungen, auf den Stine hinweist: Whites Rip erfährt einen „Augenblick der Epiphanie“²¹², in dem er sich bewusst entscheidet, sein Leben zu ändern, während Hedins Rip ohne Erkenntnisgewinn aufwacht.²¹³ Wie Stiller trifft also der Rip in Whites Erzählung die Entscheidung, jemand anderes zu werden. „Beide wagen den Sprung aus der Verzweiflung über ihre bisherige mißlungene Existenz in ein neues ethisches Leben, in

208. Vgl. STINE: *Märchenelemente in Bin und Stiller*, S. 46.

209. Vgl. HEDIN: *Ein nordamerikanisches Märchen*, S. 147.

210. PABIS: *Die Schweiz als Erzählung*, S. 93.

211. Vgl. STINE: *Märchenelemente in Bin und Stiller*, S. 46.

212. Ebd., S. 48.

213. Vgl. ebd.

dem sie sich eine neue Identität suchen“²¹⁴, wie Gontrum festhält. Als Rip zurückkehrt, sind zwanzig Jahre vergangen und natürlich glaubt ihm niemand im Dorf die Geschichte mit den Kegeln. Wie Stiller findet er sich damit ab, denn er „konnte es auch anders nicht sagen“ (76) und „lebt als Fremdling in fremder Welt“ (76). Beiden, Rip und Stiller, ist es nicht möglich, ihre alte Rolle wieder anzunehmen. Was bleibt, ist die Unklarheit über die eigene Identität: „Wer er denn selber wäre? fragte man ihn, und er besann sich. Gott weiß es! sagte er: Gott weiß es, gestern noch meinte ich es zu wissen, aber heute, da ich erwacht bin, wie soll ich es wissen?“ (76)

Damit ist die Binnenerzählung um Rip van Winkle als Analogon zur gesamten Romanhandlung um Stiller zu lesen. White benutzt die Geschichte, um seinen Mitmenschen seine eigene Situation näherzubringen. Zu diesem Zweck nimmt er im Vergleich zu seiner Quelle, Hedins Fassung, einige zentrale Strukturanpassungen vor, um die Geschichte näher an seine persönlichen Erfahrungen heranzuholen. Ironischerweise scheitert sein Versuch, sich durch die Geschichte zu erklären, genauso wie auch Rip in der Geschichte selbst mit diesem Versuch scheitert.

3.6 Die Isidor-Geschichte

Wie das „amerikanische[] Märchen“ (70) Rip van Winkle ist auch die Isidor-Geschichte, die White in seinem ersten Heft wiedergibt, ein Analogon zu seiner Amerikaerfahrung und soll deshalb ebenfalls an dieser Stelle behandelt werden. Geschichten sind für White die einzige Möglichkeit, sich mitzuteilen. Dabei erfüllt er nach seinem Wahrheitsbegriff durchaus die Forderung des Verteidigers, „nichts als die schlichte und pure Wahrheit“ (9) zu erzählen.²¹⁵ So betont er eigens, dass es eine „wahre Geschichte“ (41) sei. Das ist sie auch, nicht insofern, dass die Begebenheiten tatsächlich so stattgefunden hätten, sondern insofern, dass sie eine wahre Botschaft vermittelt. Im Fall der Isidor-Geschichte ist Whites Ziel, eine Warnung an Julika auszusprechen, wie Michael Butler schreibt.²¹⁶ White gibt an, Julika bei ihrem ersten Zusammentreffen

214. GONTRUM, PETER: *Die Sage von Rip van Winkle in Max Frischs „Stiller“*. In: Walter Schmitz (Hg.): *Materialien zu Max Frisch „Stiller“*. Erster Band. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 158–165, hier S. 162.

215. Vgl. SANDBERG: „*Writing in order to be a stranger to oneself*“, S. 132.

216. Vgl. BUTLER, MICHAEL: *Die Funktion von Stillers Geschichten: Isidor*. In: Walter Schmitz (Hg.): *Materialien zu Max Frisch „Stiller“*. Erster Band. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 140–144, hier S. 141.

folgende Geschichte erzählen zu wollen: Isidor ist Apotheker, „ein gewissenhafter Mensch“ (41) und „getreuer Ehemann“ (41) in glücklicher Ehe. Es ist „alles in bester Ordnung“ (41), das Einzige, was Isidor im Stillen ärgert, sind die vielen Fragen seiner Ehefrau. Mehr zufällig als geplant gelangt Isidor statt auf den Urlaubsdampfer, auf dem seine Familie wartet, auf ein Schiff der Fremdenlegion. Er kommt zu einem gelben Fort, das „einsam in der Wüste“ (42) steht. Dort wird er „zum Mann erzogen“ (42). Wie Stillers Amerikaerfahrung folgt auch die Isidor-Geschichte dem „Modell der Rekonstituierung ‚weißer‘ Männlichkeit in einem kolonialen Raum“²¹⁷. Sieben Jahre später kehrt Isidor als „Mann, der er in harten Kämpfen geworden war“ (43) – bärtig und mit Tropenhelm und Revolver am Gürtel –, heim. Als seine Gattin ihn daraufhin fragt, wo er all die Jahre gewesen sei, gibt er drei Schüsse in die Torte ab, die auf dem Tisch steht, und geht mit „gelassenen Schritten“ (44) davon. Offensichtlich hat er in der Fremde „die Krisenhaftigkeit seiner Männlichkeit“²¹⁸ überwunden. Im Gegensatz zu Stiller am Tajo kann er jetzt schießen – das Trauma von der versagenden Männlichkeit ist überwunden.

Ganz so gelingt das Stiller nicht: Auch er kehrt als harter Mann, als „Westerner“²¹⁹, aus Amerika heim, nichtsdestotrotz scheitert er an Julika. Es ist nur bezeichnend, dass White, als er die Geschichte schließlich tatsächlich Julika erzählt, einige Anpassungen vornimmt: Die Gattin hat keine Kinder und Isidor gibt keine Schüsse ab (vgl. 56). Stattdessen zeigt er der Gattin seine beiden Hände mit Wundmalen – ein Symbol für die Schuldgefühle, die er noch immer nicht ablegen konnte. Damit ändert sich das „Bild eines lebenskräftigen, aktiven Isidor [...] zu dem eines passiven Dulders“²²⁰ und die „mannhafte Warnung verwandelt[] sich in eine stumme Anklage“²²¹. Die Reaktion Julikas steht denn auch konträr dem entgegen, was White eigentlich bei ihr erreichen wollte: „„Ach“, seufzt meine Dame, „du bist noch immer der gleiche“ (57) – statt seine neue Rolle zu akzeptieren, drängt sie ihn wieder in die alte Rolle. Als White versucht, ihr zu verstehen zu geben, dass er inzwischen ein „Mörder“ (57) sei, „überhört [sie] es, wie einen verfehlten Spaß“ (57), und kehrt keine Sekunde von ihrer Überzeugung ab, dass ihr verschollener Ehemann vor ihr sitzt. Sie versteht die Warnung, die

217. ROHNER: ‚w/White‘ werden, S. 104.

218. Ebd., S. 105.

219. Ebd.

220. BUTLER: *Die Funktion von Stillers Geschichten*, S. 142.

221. Ebd.

White mit seiner Geschichte aussprechen will, genauso wenig, wie White seine Warnung in Tat umsetzt und wieder verschwindet. White ist wegen Julika aus Amerika zurückgekehrt (vgl. 426) und er bleibt bei ihr, was nur beweist, wie wichtig sie ihm ist. Wie alle anderen Geschichten Whites bleibt auch diese erfolglos, denn „die Menschen um Stiller halten an ihrem ursprünglichen Bildnis von ihm fest und weigern sich, seine Spielregeln anzuerkennen“²²² – sie sind nicht fähig, seine Wahrheit zu verstehen. Auch die Isidor-Geschichte ist nur ein weiterer „epischer Schwank“²²³, der das „Thema vom Überschreiten der Rückkehrschwelle“²²⁴ gestaltet. Dem Überschreiten von Schwellen wird sich das folgende Kapitel im Detail widmen.

222. BUTLER: *Die Funktion von Stillers Geschichten*, S. 143.

223. STINE: *Märchenelemente in Bin und Stiller*, S. 49.

224. Ebd.

4. Ereignisstruktur

4.1 Analyse mit dem Ereignismodell nach Karl N. Renner

Vom Standpunkt der westlichen Wissenschaft gesehen, ist Lotman, der in Tartu lehrte, als Randfigur zu sehen, dennoch stehen seine Arbeiten der 1960er- und frühen 1970er-Jahre dem Strukturalismus nahe. Das wird schon am Titel seines 1970 erschienenen Klassikers *Die Struktur des künstlerischen Textes* deutlich. In dem betreffenden Werk heißt es denn auch: „hinter der Abbildung der Dinge und Gegenstände, in deren Umgebung die Figuren des Textes handeln, entsteht ein System räumlicher Relationen, die Struktur des Topos.“²²⁵ Bezeichnend ist, dass diesen textuellen Systemen des Raumes – ganz entsprechend dem Strukturalismus – „in der Regel das Prinzip der binären semantischen Opposition zugrunde liegt“²²⁶. So gliedert sich die Welt in „Reiche und Arme, Eigene und Fremde, Rechtgläubige und Häretiker, Gebildete und Ungebildete, Menschen der Natur und Menschen der Gesellschaft, Feinde und Freunde“²²⁷, wobei diese Oppositionen meist auch eine räumliche Realisation erhalten: „Die Welt der Armen wird als ‚Vorstädte‘, ‚Elendsviertel‘, ‚Dachböden‘, die Welt der Reichen als ‚Hauptstraße‘, ‚Paläste‘, ‚Beletage‘ realisiert.“²²⁸ Die Figuren sind also den jeweiligen Sphären zugeordnet. Zwischen den entgegengesetzten Welten liegt eine klassifikatorische Grenze, die die Merkmale einer räumlichen Linie hat.²²⁹ Diese Grenze ist grundsätzlich unüberschreitbar. Nur einzelne Figuren haben die Fähigkeit, sie zu übertreten. Genau dies definiert Lotman, wie bereits in der Einleitung erklärt, als *Ereignis*: „Ein Ereignis in einem Text ist die Versetzung einer Figur über die Grenze des semantischen Feldes hinaus.“²³⁰

Unter diesem Gesichtspunkt teilt Lotman Texte in zwei Gruppen ein: „sujetlose und sujethaltige“²³¹. Zunächst basiert jeder Text auf einer primären, sujetlosen Schicht. Diese entfaltet das oben erwähnte (und eben meist binär organisierte) räumliche System eines Textes und bestätigt damit die bestimmte Ordnung einer bestimmten Welt.

225. LOTMAN: *Die Struktur des künstlerischen Textes*, S. 347.

226. Ebd., S. 356.

227. Ebd.

228. Ebd.

229. Vgl. ebd.

230. Ebd., S. 350 [Hervorhebung im Original].

231. Ebd., S. 355.

Typische sujetlose Texte sind zum Beispiel ein Kalender oder ein Telefonbuch.²³² Bei sujethaltigen Texten liegt auf dieser Grundschrift eine sekundäre, sujethaltige Schicht. Das Sujet besteht aus Ereignissen gemäß der obigen Definition. Das Ereignis ist die „Einheit der Sujetfügung“²³³. Die sujethaltige Schicht verletzt also die Grenzen, die von der sujetlosen Schicht etabliert werden. So besteht zwischen den beiden Schichten immer ein Konflikt, wie Lotman erklärt: „Gerade dasjenige, dessen Unmöglichkeit von der sujetlosen Struktur bestätigt wird, macht den Inhalt des Sujets aus.“²³⁴ Damit ist die Ereignisdefinition auch immer abhängig von der Struktur des Raumes, die von der sujetlosen Schicht etabliert wird. Die Versetzung einer Figur *innerhalb* eines Raumes ist noch kein Ereignis. Erst wenn durch diese Versetzung die Verletzung einer Norm – eine Grenzüberschreitung – zustande kommt, liegt ein Ereignis vor.

Die Anwendung dieses Konzepts auf *Stiller* führt die Ergebnisse der bisherigen drei Kapitel zusammen. Kapitel eins untersuchte den *zeitlichen* Verlauf des Romans, Kapitel zwei und drei widmeten sich der *räumlichen* Organisation des Textes. Nachdem somit gewissermaßen die sujetlose Schicht analysiert ist, geht es nun an die sujethaltige Schicht: Wo werden die Grenzen, die von der Raumordnung des Textes festgelegt werden, überschritten? Die Bewegung von Figuren bedeutet nicht weniger, als dass sich die Figuren zu verschiedenen Zeitpunkten an unterschiedlichen Positionen im Raum befinden. Um dies adäquat darstellen zu können, ist es notwendig, den Faktor der Zeit in die Analyse zu integrieren. „Im Gegensatz zu allen anderen erzähltheoretischen Ansätzen spielt nämlich die Zeit bei Lotman eher eine marginale Rolle“²³⁵, erklärt Renner. Renner entwickelt ein modifiziertes Ereignismodell, das Lotmans Konzept weiterführt. Er ersetzt den Begriff des Raumes durch den Begriff der Menge und nimmt eine „explizite Integration der Zeit in die Grenzüberschreitungstheorie“²³⁶ vor. Damit versucht Renner, einem Problem von Lotmans Modell zu begegnen, nämlich dass dieses zwar sehr wohl auch nicht-räumliche Grenzüberschreitungen umfasst, die-

232. Vgl. LOTMAN: *Die Struktur des künstlerischen Textes*, S. 355.

233. Ebd., S. 350.

234. Ebd., S. 357.

235. RENNER: *Grenze und Ereignis*, S. 366.

236. RENNER, KARL N.: *Der Findling. Eine Erzählung von Heinrich von Kleist und ein Film von George Moore. Prinzipien einer adäquaten Wiedergabe narrativer Strukturen*. München: Fink 1983 (Münchner Germanistische Beiträge: Band 31), S. 23.

se aber nicht angemessen abbilden kann. Der Mengenbegriff dagegen ist wesentlich weiter als der Raumbegriff: „Mengen lassen sich ja nicht nur auf Grund topographischer Angaben bilden, sondern auch auf Grund beliebiger Gesichtspunkte, die vom Text als ‚semantische Räume‘ funktionalisiert werden können.“²³⁷ So bedeutet die Unüberschreitbarkeit einer Grenze in diesem Modell beispielsweise, dass die betroffenen Figuren den abgegrenzten Raum, in dem sie sich befinden, nicht verlassen können.²³⁸ Verlassen sie diesen Raum dennoch, liegt eine Ordnungsverletzung vor. So können die beiden Ereignisdefinitionen von Lotman – „Ereignis als Grenzüberschreitung und Ereignis als Regelverletzung“²³⁹ – miteinander verbunden werden. Und dadurch, dass die Mengenzugehörigkeiten der einzelnen Individuen von *Zeitpunkten* t_n abhängig gemacht werden, lässt sich auch die Zeit in die Analyse einbeziehen: „Man zerlegt das Kontinuum der erzählten Zeit in diskrete Zeitpunkte und hält für jeden Zeitpunkt fest, auf welcher Seite der Grenze sich die einzelnen Figuren befinden.“²⁴⁰ Es soll hier noch auf die Kritik an Renners Modell von Peter Klimczak und Christer Petersen hingewiesen sein. Diese stellen die Kohärenz der formallogischen Ausführungen Renners in Frage.²⁴¹ Für die vorliegenden Zwecke sind diese jedoch nicht von Bedeutung und der mengentheoretische Ansatz bleibt nichtsdestotrotz geeignet, um die Ereignisstruktur des Textes zu visualisieren.

Anhand von Tzvetan Todorovs *Gleichgewichtsprinzip*, das besagt, dass jede Fabel aus der Störung eines Gleichgewichts und der anschließenden Wiederherstellung des Gleichgewichts besteht,²⁴² postuliert Renner zusätzlich das „Konsistenzprinzip“²⁴³ in der Grenzüberschreitungstheorie. Diesem zufolge ist die Fabel „ein sich selbst regulierendes System, das darauf abzielt, verletzte Ordnungskategorien wieder herzustellen und die Ordnung zu erhalten“²⁴⁴. Eine Geschichte besteht also in der Regel aus der Abfolge Ordnung, Ordnungsverletzung, Wiederherstellung der Ordnung. So auch

237. RENNER: *Grenze und Ereignis*, S.363–364.

238. Vgl. ebd., S. 364.

239. RENNER: *Der Findling*, S. 23.

240. RENNER: *Grenze und Ereignis*, S. 366.

241. Vgl. KLIMCZAK, PETER UND CHRISTER PETERSEN: *Ordnung und Abweichung. Jurij M. Lotmans Grenzüberschreitungstheorie aus modallogischer Perspektive*. In: *Journal of Literary Theory* 9.1 (März 2015), S. 135–154, hier S. 142–144.

242. Vgl. TODOROV, TZVETAN: „Die Grammatik der Erzählung“. In: Helga Gallas (Hg.): *Strukturalismus als interpretatives Verfahren*. Darmstadt: Luchterhand 1972, S. 57–71.

243. RENNER: *Grenze und Ereignis*, S. 372.

244. Ebd.

Stiller, wie die folgende Analyse zeigen wird.

Ordnungssatz 1 lautet: „Stiller ist Schweizer.“ Dazu gehören natürlich noch weitere Attribute der Stiller-Identität, die ebenfalls unter diesem Ordnungssatz subsummiert sein sollen. Zum Beispiel, dass er Bildhauer ist, dass er in einem Atelier an der Steingartengasse in Zürich wohnt, dass er mit Julika liiert ist, dass er einen Bruder namens Wilfried hat, dass er bestimmte Freunde hat, die ihn als Stiller kennen und so weiter. Dieser erste Ordnungssatz ist aus dem Standpunkt des Schweizer Raumes formuliert. Aus der Perspektive des amerikanischen Raumes müsste er logischerweise umgekehrt lauten.

Ordnungssatz 2 besagt, „Schweizer sind in der Schweiz“ und analog dazu „Amerikaner sind in Amerika“. Hier drückt sich das „Prinzip der binären semantischen Opposition“²⁴⁵ aus, nach dem laut Lotman Texte organisiert sind. In *Stiller* sind die beiden einander gegenübergestellten Räume die Schweiz (vgl. Kapitel 2) und Amerika (vgl. Kapitel 3). Diesen beiden Sphären sind auch die Figuren zu- und untergeordnet. So sind Bohnenblust und Sturzenegger durch und durch schweizerische Figuren, wie Kapitel 2.5 gezeigt hat, während beispielsweise Florence ein Gepräge durch den amerikanischen Raum aufweist (vgl. Kapitel 3.2). Gleichzeitig dienen die räumlichen Sphären in einem Text auch als „grundlegendes Mittel zur Erfassung der Wirklichkeit“²⁴⁶ und können mit weiteren semantischen Feldern aufgeladen sein. Verlässt eine Figur den ihr angestammten Raum, entsteht eine Regelverletzung, die gemäß dem *Konsistenzprinzip* von der Fabel behoben werden will. Grundsätzlich sind diese Ordnungssätze, wie Klimczak und Petersen anmerken, weniger als Istzustände, denn als *Sollzustände* zu verstehen, die im Verlauf der Geschichte automatisch angestrebt werden.²⁴⁷

245. LOTMAN: *Die Struktur des künstlerischen Textes*, S. 356.

246. Ebd., S. 329.

247. Vgl. KLIMCZAK, PETERSEN: *Ordnung und Abweichung*, S. 144.

Ordnungssatz 1:

Stiller ist Schweizer.

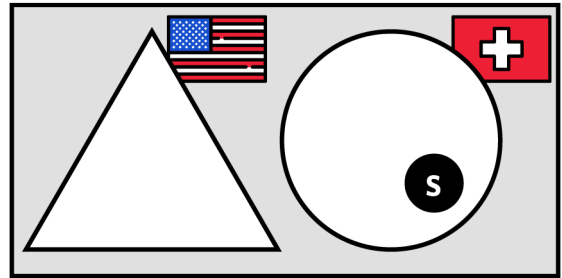
Ordnungssatz 2:

Schweizer sind in der Schweiz. / Amerikaner sind in Amerika.

Zeitpunkt t_1

Situation: Stiller ist Schweizer & ist in der Schweiz.

Status: kein Ereignis

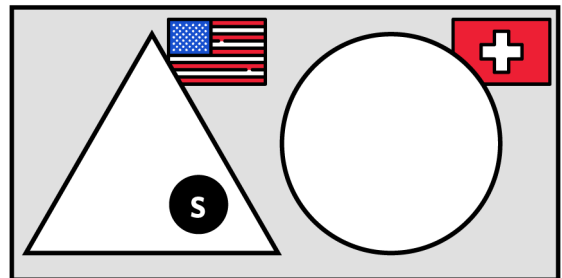


Quelle: eigene Darstellung; DH

Zeitpunkt t_2

Situation: Stiller ist Schweizer & ist in Amerika

Status: Ereignis (Regelverletzung OS2)

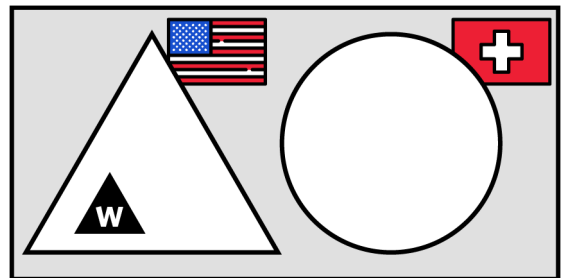


Quelle: eigene Darstellung; DH

Zeitpunkt t_3

Situation: Stiller ist Amerikaner & ist in Amerika.

Status: Ereignis (Regelverletzung OS1)

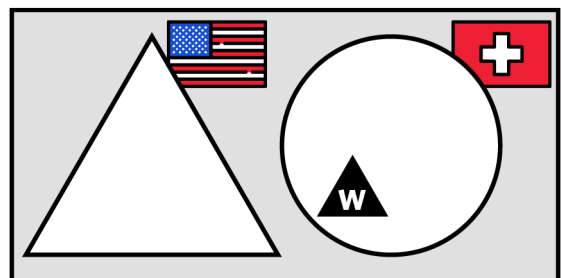


Quelle: eigene Darstellung; DH

Zeitpunkt t_4

Situation: Stiller ist Amerikaner & ist in der Schweiz.

Status: Ereignis (Regelverletzung OS1 & OS2)

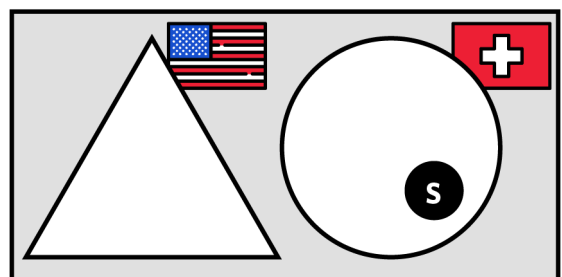


Quelle: eigene Darstellung; DH

Zeitpunkt t_5

Situation: Stiller ist Schweizer & ist in der Schweiz.

Status: kein Ereignis



Quelle: eigene Darstellung; DH

Zu *Zeitpunkt* t_1 lebt Stiller als Stiller in der Schweiz, es herrscht also noch ein Todorov'sches Gleichgewicht vor. Erinnern wir uns an die fünf Großphasen der Geschehnisfolge von *Stiller* nach Braun (vgl. Kapitel 1.2), umfasst t_1 die ersten zwei Phasen:

1. Die acht Ehejahre mit Vorgeschichte (1938–1945)
2. Das Krisenjahr (1945)²⁴⁸

Der erste Konflikt entsteht durch die Flucht von Stiller nach Amerika. Dadurch wird Ordnungssatz 2 verletzt. Stiller hat seinen angestammten Raum verlassen und einen fremden Raum betreten (*Zeitpunkt* t_2). Dies entspricht der dritten Phase:

3. Stillers Aufenthalt in Amerika (1946–1952)²⁴⁹

Die Fabel strebt danach, dieses Ungleichgewicht wieder aufzuheben. Renner listet drei Möglichkeiten auf, mit denen Ordnungsverletzungen behoben werden können: „Rückkehr in den Ausgangsraum“²⁵⁰, „Aufgehen im fremden Raum“²⁵¹ und „Änderung der Raumordnung“²⁵². Hier liegt klarerweise der zweite Fall vor – Stiller verändert seine Identität und geht als White im fremden Raum auf. Er wird Amerikaner. Renner nimmt eine weitere Erweiterung der Grenzüberschreitungstheorie vor, die er „Extrempunktregel“²⁵³ nennt. Nach dieser Regel führen Figuren auch innerhalb von Räumen keine ziellosen Bewegungen aus, sondern sie streben immer auf den Extrempunkt des jeweiligen Raumes zu.²⁵⁴ Dabei kann sowohl ein topographischer Mittelpunkt wie auch ein höchster oder tiefster Punkt die Funktion eines Extrempunktes übernehmen. Im Fall des amerikanischen Raumes liegt der Extrempunkt im Westen. Der Osten, New York, weist noch relativ große Ähnlichkeiten mit Europa auf, während „das eigentlichere Amerika“ (311), das die amerikanischen Werte am tiefsten verkörpert, im Westen liegt, wie Kapitel 3.2 gezeigt hat. Konkret sind die Carlsbader Kavernen als Extrempunkt in Stillers Amerika-Aufenthalt zu sehen. Dort legt Stiller, wie in Kapitel 3.3 dargelegt, alle seine Eigenschaften ab, die mit der mimosenhaften schweizerischen Stiller-Identität verbunden sind, und wird zum starken, selbstbewussten Mann

248. BRAUN: *Die vertikale und horizontale Gliederung*, S. 137.

249. Ebd.

250. RENNER: *Grenze und Ereignis*, S. 373.

251. Ebd.

252. Ebd.

253. Ebd., S. 375.

254. Vgl. ebd.

gemäß dem amerikanischen *rugged individualism*.

Damit ist *Zeitpunkt t3* erreicht. Jetzt befindet sich Stiller beziehungsweise nun White zwar im Gleichgewicht mit dem amerikanischen Raum, doch wird damit die Ordnung des Schweizer Raumes verletzt (Ordnungssatz 1). Das wird erst zum Problem, als Stiller in die Schweiz zurückkehrt. Marcel Reich-Ranicki bezeichnete die Tatsache, dass White überhaupt in die Schweiz zurückkehrt, im Fernsehen als einen „etwas unglücklichen Einfall“, schließlich hätte er im Ausland problemlos als nicht-Stiller leben können.²⁵⁵ Genau mit dieser Frage, wieso er überhaupt zurückgekehrt sei, konfrontiert Rolf Stiller im Nachwort. Stiller entgegnet: „Ich habe sie [Julika; DH] nicht vergessen können. Das ist alles. Wie man eine Niederlage nicht vergessen kann. Warum ich zurückgegangen bin? Aus Besoffenheit, mein Lieber, aus Trotz.“ (426) Die Frage lässt sich also eindeutig beantworten: Stiller kehrt wegen Julika zurück in die Schweiz. Dort wird er, als er als frischgebackener Macho öffentlich Ohrfeigen verteilt, sogleich festgenommen. *Zeitpunkt t4* ist eingetreten oder in der Chronologie nach Braun die vierte Großphase:

4. Die Zeit der Untersuchungshaft in Zürich (1952)²⁵⁶

Jetzt sind Ordnungssatz 1 *und* Ordnungssatz 2 verletzt: Stiller ist Amerikaner geworden und hält sich als solcher in der Schweiz auf. In diesen Zustand des maximalen Ungleichgewichts fällt der größte Teil der Handlung von *Stiller*. Während *Zeitpunkt t4* schreibt Stiller seine gesamten sieben Hefte nieder.

Mit der Zeit beugt sich Stiller dem Druck, der vom Schweizer Raum auf ihn ausgeübt wird, und fügt sich allmählich wieder in dessen Ordnung. Wie zuvor in Amerika geht er im fremden Raum auf und wird wieder Schweizer. Damit ist sowohl die Verletzung von Ordnungssatz 1 als auch die Verletzung von Ordnungssatz 2 aufgehoben. Das Gleichgewicht ist wiederhergestellt und für Stiller kann ein neues Leben beginnen:

5. Das neue Leben (1952–1955)²⁵⁷

Das ist in keiner Weise ein subversives Ende. Durch diesen letzten Schritt ist der *Status quo* wiederhergestellt. Die Ordnung, die durch die sujetlose Schicht entfaltet wurde, wird am Ende auch vom Sujet – der Abfolge der Ereignisse – bestätigt. Stiller en-

255. Vgl. VOSS, PETER: *Lauter schwierige Patienten*. TV-Sendung, Bayerischer Rundfunk (2001). URL: <https://youtu.be/w-Y9vjHy9LA?t=18m12s> (gesehen am 25.8.2016).

256. BRAUN: *Die vertikale und horizontale Gliederung*, S. 137.

257. Ebd.

det in Mittelmäßigkeit und wird „aus dem Interesse des Autors“²⁵⁸ entlassen, wie es Kieser treffend ausdrückt.

4.2 Grenzüberschreitungen

Zwei Mal überschreitet Stiller also die Grenze zwischen den beiden Räumen, zuerst von der Schweiz nach Amerika und später wieder zurück. Nur eine Überschreitung wird im Roman dargestellt: Die Überfahrt von Europa nach Amerika, die zwischen den *Zeitpunkten* *t1* und *t2* liegt. Stiller befindet sich im „Heck-Laderaum eines italienischen Frachters als blinder Passagier“ (336), „achtzehn Tage und neunzehn Nächte[]“ (337) sitzt er dort im Dunkeln. Mutterseelenallein ist er während der ganzen Zeit, und dennoch wiederholt er immer wieder die Phrase „ich war nicht allein“ (336). Er ist nicht fähig, seine Gedanken von Julika zu lösen:

eine Endlosigkeit mit tropfenden Minuten, sie reichte nicht aus, die Öde zwischen diesem Weib und mir auch nur im raschen Stenogramm der Gedanken zu fassen [...] und keine wache Stunde verging, wo mir nicht irgend etwas einfiel gegen dieses zarte Weib in Davos (338)

Arnold van Gennep beschäftigt sich in seinem Klassiker *Übergangsriten* (im französischen Original: *Les rites de passage*) eingehend mit Grenzüberschreitungen und Riten, die diese begleiten.²⁵⁹ Er sieht räumliche Überschreitungen grundsätzlich als Modell auch für alle anderen Arten von Übergängen.²⁶⁰ Dabei besteht jede räumliche Überschreitung aus drei rituellen Stufen: „*Trennungsriten*“²⁶¹, die von der alten Welt trennen, „*Schwellen- bzw. Umwandlungsriten*“²⁶², die die Verwandlung begleiten, und „*Angliederungsriten*“²⁶³, die schließlich an die neue Welt angliedern. Die mittlere Phase zwischen Trennung und Wiederangliederung, während der die *Schwellenriten* vollzogen werden, bezeichnet Gennep als „*Schwellenphase*“²⁶⁴. Diese wird folgendermaßen charakterisiert: „Jeder, der sich von der einen Sphäre in die andere begibt, be-

258. KIESER: *Das Tagebuch als äußere Struktur*, S. 88.

259. Vgl. GENNEP, ARNOLD VAN: *Übergangsriten (Les rites de passage). Aus dem Französischen von Klaus Schomburg und Sylvia M. Schomburg-Scherff. Mit einem Nachwort von Sylvia M. Schomburg-Scherff.* Frankfurt a. M.: Campus 1986, S. 25–33.

260. Vgl. ebd., S. 25.

261. Ebd., S. 29 [Hervorhebung im Original].

262. Ebd. [Hervorhebung im Original].

263. Ebd. [Hervorhebung im Original].

264. Ebd., S. 28 [Hervorhebung im Original].

findet sich eine Zeitlang sowohl räumlich als auch magisch-religiös in einer besonderen Situation: er schwebt zwischen zwei Welten.²⁶⁵ Genau in dieser Situation befindet sich Stiller während der Überfahrt, nur scheinen die Trennungsriten bei ihm vorerst nicht zu funktionieren. Bedeutsam ist auch, dass sich Stiller an Bord eines Schiffes befindet. Foucault schreibt in *Von anderen Räumen*: „Das Schiff ist die Heterotopie *par excellence*.“²⁶⁶ Zwischen Hafen und Hafen sind Schiffe ein „Stück schwimmenden Raumes [...], Orte ohne Ort, ganz auf sich selbst angewiesen, in sich geschlossen und zugleich dem endlosen Meer ausgeliefert“²⁶⁷. Stiller hält sich also während seiner Schwellenphase auch an einem *Zwischenort* auf. Zusätzlich dazu bleibt Stiller während der ganzen Überfahrt unter Deck – in der Geschlossenheit des geschlossenen Raumes des Schiffes. Das entspricht Initiationsriten, die Gennep beobachtet: Bei diesen werden die Novizen, nachdem sie von ihrer gewohnten Umgebung getrennt wurden, „im Busch, an einem besonderen Ort, in einer besonderen Hütte usw.“²⁶⁸ isoliert. Manchmal hält die Verbindung zwischen dem Novizen und seiner Mutter noch eine Weile an – wie bei Stiller die Verbindung zu Julika – doch „immer kommt der Augenblick, in dem er durch einen gewaltsamen oder gewaltsam erscheinenden Akt endgültig von seiner Mutter getrennt wird“²⁶⁹. Bei Stiller erfolgt dies in den Carlsbader Kavernen.

In Europa berührt heutzutage ein Land das andere, erklärt Gennep.²⁷⁰ Früher war das anders, damals sei nämlich jedes Land noch von einem neutralen Streifen umgeben gewesen.²⁷¹ Die Passage dieses Bereichs entspricht der Schwellenphase. Dass es in Europa kein *no man's land* mehr gibt, führt zu einem wichtigen Unterschied zwischen der europäischen und der amerikanischen Grenze. Frederick J. Turner, einer der wichtigsten amerikanischen Historiker seiner Zeit,²⁷² schrieb 1893 in seinem einflussreichen Essay *The Significance of the Frontier in American History*: „The American frontier is sharply distinguished from the European frontier – a fortified boundary line

265. GENNEP: *Übergangsriten*, S. 27.

266. FOUCAULT: *Von anderen Räumen*, S. 327 [Hervorhebung im Original].

267. Ebd.

268. GENNEP: *Übergangsriten*, S. 78.

269. Ebd.

270. Vgl. ebd., S. 27.

271. Vgl. ebd.

272. Vgl. ROUCEK, JOSEPH S.: *The Impact of the American Frontier and „Wild West“ on the American Ethos*. In: *Communications. The European Journal of Communication Research* 3.1 (Jan. 1977), S. 81–94, hier S. 81–83.

running through dense populations. The most significant thing about the American frontier is, that it lies at the hither edge of free land.²⁷³ Anders als die Landesgrenzen in Europa ist die amerikanische Frontier die Grenze zum Niemandsland. Sie ist der Ort, wo Zivilisation und Wildnis aufeinandertreffen. Dieser Umstand hat einen starken Einfluss auf den Menschen, denn hinter der Frontier ist die Natur stärker als das menschliche Individuum: „The wilderness masters the colonist. It finds him a European in dress, industries, tools, modes of travel, and thought. It takes him from the railroad car and puts him in the birch canoe.“²⁷⁴ Zuerst einmal bleibt dem Menschen nichts anderes, als sich der Wildnis zu unterwerfen, doch Schritt für Schritt verwandelt er sie in Zivilisation. Das Resultat ist nicht das alte Europa, sondern etwas Neues: Amerika. Am Anfang war die Frontier die Küste des Atlantiks und damit direkt die europäische Frontier. Umso weiter die Frontier gegen Westen wanderte, desto amerikanischer wurde sie.²⁷⁵ Viele der typischen amerikanischen Werte rühren direkt von der Frontier-Erfahrung, wie Turner erklärt, und bestehen auch dort fort, wo sich schon lange die Zivilisation durchgesetzt hat.²⁷⁶ Zum Beispiel eine gewisse Grobheit und Stärke, ein dominanter Individualismus und ein Frohmut, den man nur in der Freiheit entwickelt.²⁷⁷ Schon immer sei Amerika ein anderer Name für Möglichkeit gewesen, und so biete die Frontier auch die Möglichkeit, vor der eigenen Vergangenheit zu fliehen.²⁷⁸ Daher kommt auch die Anziehungskraft des amerikanischen Raumes, im Speziellen des amerikanischen Westens, für Stiller. Schon auf der Überfahrt versucht er, sich von seiner Vergangenheit zu trennen. Deswegen spielen die Amerika-Episoden, die Stiller erzählt, auch nicht in der Zeit, zu der er wirklich dort weilt, sondern in einem imaginären, achronistischen Wilden Westen, in dem die Frontier noch existiert. Diese ist natürlich in der Mitte des 20. Jahrhunderts schon lange Geschichte.

Joseph S. Roucek vertrat im Jahr 1977 die These, dass die Frontier des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart weiter existiert – und mit ihr auch der Held der Frontier, der Trapper, Outlaw und Cowboy.²⁷⁹ Dies natürlich nicht als wirkliche Grenze, son-

273. TURNER, FREDERICK J.: *The Significance of the Frontier in American History*. In: Ders.: *The Frontier in American History*. New York: Holt 1950, S. 1–38, hier S. 3.

274. Ebd., S. 4.

275. Vgl. ebd.

276. Vgl. ebd., S. 37.

277. Vgl. ebd.

278. Vgl. ebd., S. 37–38.

279. Vgl. ROUCEK: *The Impact of the American Frontier*, S. 81.

dern als Mythos in der amerikanischen Vorstellungswelt. So wurde der *Wilde Westen* zum Gegenstand unzähliger Romane und Filme.²⁸⁰ In diesem Kontext sind auch Stil-
lers Geschichten zu sehen.

In Anschluss an Genneps Arbeiten zu den Überschreitungsriten hat der Ethnologe Victor Turner das Konzept der *Liminalität* (von Latein *limen* ‚Grenze‘) geprägt.²⁸¹ Damit wird der Zustand bezeichnet, in dem sich Individuen befinden, nachdem die Trennungsrituale stattgefunden haben, die Angliederungsrituale aber noch nicht. Grob gesagt entspricht die Liminalität also Genneps Schwellenphase. Weil sie keiner Ordnung angehören und somit grundsätzlich nicht kulturell verortbar sind, entgehen liminale Räume und Figuren jeder Klassifikation. Sie sind ambig.²⁸² „Liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between“²⁸³, wie Turner schreibt. In Bezug auf die Phantastik bedeutet dies, dass sich in den liminalen Zonen, gerade weil sie nicht im Bereich der regulatorischen Wirkung der Zivilisation liegen, *unerhörte Begebenheiten* abspielen können, wie Clemens Ruthner mit Goethes Novellendefinition erklärt.²⁸⁴ Ruthner weiter: „Liminalität ist damit auch gleichsam der Lebensraum für die Monstren der Phantastik; gleichermaßen der Un-Ort, der erst durch den Störfall aufgeht; die Schwelle, an der schockhaft Erscheinungen und Metamorphosen stattfinden.“²⁸⁵ Liminale Phänomene in der Phantastik sind nach Ruthner unter anderen:

- Krankheit/Sterben;
- Gewalt/Verbrechen;
- Sexualität;
- Drogen/Rausch;
- Mystik, Entrückung;
- Wahnsinn;
- das Weltall;
- künstliches Leben (Natur – Technik);
- Monstren und Gespenster.²⁸⁶

280. Vgl. ROUCEK: *The Impact of the American Frontier*, S. 89.

281. Vgl. TURNER, VICTOR: *The ritual Process. Structure and Anti-Structure*. Ithaca: Cornell 1969, S. 94.

282. Vgl. ebd., S. 95.

283. Ebd.

284. Vgl. RUTHNER, CLEMENS: *Phantastik und/als Liminalität*. In: Wiebke Amthor, Almut Hille, Susanne Scharnowski (Hg.): *Wilde Lektüren. Literatur und Leidenschaft*. Bielefeld: Aisthesis 2012, S. 35–52, hier S. 47.

285. Ebd., S. 47–48.

286. Ebd., S. 49.

Unabhängig davon, ob sie nun der Phantastik zuzurechnen ist, lässt sich dies auch auf die Wild West-Romantik übertragen, in der Stillers Amerikageschichten angesiedelt sind. Hier ist die Frontier als *liminale Zone* zu sehen, wo die Gesetze aufgehoben sind und Gewalt und Verbrechen regieren. So sind bis auf die letzten drei alle Motive, die Ruthner aufzählt, auch in Stillers Geschichten stark präsent. Schon als Genre wohnt der Phantastik ein liminales Moment inne, denn sie stellt durch die Wiedergabe von übersinnlichen Begebenheiten gängige „epistemologische Standards in Frage“²⁸⁷. Ebenso Stillers pikareske Erzählungen: Auch sie sind Ausdruck eines Wahrheitsverständnisses, das dem Wahrheitsbegriff der Gesellschaft zuwiderläuft. Kapitel 3.1 zeigte, dass der Verteidiger anders als Stiller die mythischen Geschichten um Rip van Winkle und Isidor nicht als wahr akzeptieren kann.

Stine hält fest, dass alle Geschichten Stillers eine „Struktur- und Inhaltsähnlichkeit“²⁸⁸ aufweisen. Sie sind alle „Varianten der grundlegenden Bauform des mythischen Abenteuers“²⁸⁹, nämlich der Musterformel – hier bezieht sich Stine auf Joseph Campbell – *Aufbruch, Initiation, Rückkehr*.²⁹⁰ Sowohl Rip van Winkle als auch Isidor und Stiller selbst in der Höhlengeschichte tauchen in eine fremde Welt ein, in der andere Gesetze gelten. Rip kommt in die zauberhafte Schlucht, wo die alten Männer kegeln; Isidor tritt in die Fremdenlegion ein; Stiller steigt in die Carlsbader Kavernen hinab, wo sich eine phantastische Szenerie aus Stalagmiten und Stalaktiten auftut. Alle drei erfahren in diesen liminalen Zonen eine Metamorphose: Rip ist um Jahrzehnte gealtert, Isidor hat seine Mannswerdung vollzogen und Stiller seine alte Identität abgelegt. Und schließlich verläuft auch die Handlung des Romans insgesamt nach diesem Schema: Stiller bricht auf nach Amerika, wird in die dortige Welt initiiert und kehrt als White zurück.

Der Aspekt der Liminalität ist auch für die Gattung des Kunstmärchens wichtig, darauf hat besonders Koschorke mehrfach hingewiesen. Es unterscheidet sich vom Volksmärchen, indem es „den Charakter des Märchenhaften *exponiert* und ihn sich an

287. RUTHNER: *Phantastik und/als Liminalität*, S. 50.

288. STINE: *Märchenelemente in Bin und Stiller*, S. 48.

289. Ebd.

290. Vgl. CAMPBELL, JOSEPH: *Der Heros in tausend Gestalten. Aus dem Amerikanischen von Karl Koehne. Mit zahlreichen Abbildungen*. Frankfurt a. M.: Insel 1999, S. 5.

realistischen Handlungselementen *brechen* lässt²⁹¹. Diese „Doppelbödigkeit“²⁹² – oder *binäre Organisation* – bildet sich psychologisch am Helden ab. Er ist ein Grenzgänger zwischen der „rationalen Ordnung der Welt und einer anderen Ordnung, in der sich wunderbare Dinge zutragen“²⁹³. Die Reise in die liminalen Zonen spiegelt sich im Innern des Protagonisten. Es ist ein typisches Merkmal des romantischen Märchens, dass der Held „ein Suchender, der sich von Vater und Mutter und sogar der Geliebten losreißt, um die verschleierte Jungfrau zu finden“²⁹⁴, ist. „Aus den verschiedensten Gründen geht der romantische Held auf die Wanderschaft, irgend eine Unruhe, eine Sehnsucht, treibt ihn vorwärts“²⁹⁵. So spielen außergewöhnlich viele Szenen von *Stiller* in Zügen, Autos, Bahnhöfen oder Flughäfen, wie Bauer Pickar schreibt.²⁹⁶ Das verdeutlicht die „in-transit‘ nature“²⁹⁷ der Stiller’schen Figuren. Der Held reist an die Grenzen, um sich selbst zu finden. Das gilt für Bin in *Bin oder Die Reise nach Peking*²⁹⁸, Frischs frühem Kunstmärchen, wie Stine ausführt,²⁹⁹ und das gilt ebenso für Stiller in *Stiller*.

Auf eine letzte liminale Erfahrung Stillers muss an dieser Stelle noch hingewiesen werden: Sein Selbstmordversuch. Auch dieser stellt eine Grenzerfahrung dar, wenn auch nicht im räumlichen Sinn. Die Waffe geht zu früh los, so dass der Schuss den Schädel „nur streifte, ohne einzudringen“ (379). Als Stiller getroffen wird, sieht er „eine runde Öffnung in der Ferne (als Buben krochen wir manchmal durch einen Abwasserkanal, das ferne Loch mit Tagesschein erschien viel zu klein, als daß man je herauskommen könnte; genau so!)“ (379). Und nachträglich sagt er: „die entsetzliche Pein bestand darin, plötzlich nichts mehr zu können, nicht rückwärts, nicht vorwärts, nicht stürzen zu können, kein Oben und kein Unten mehr, dennoch vorhanden zu bleiben, rettungslos ohne Schluß, ohne Tod.“ (379) Das hört sich geradezu als Definition der Schwellenphase an. Doch auch diesmal bleibt Stiller – wie damals als Bub im Ab-

291. KOSCHORKE, ALBRECHT: *Imaginationen der Kulturgrenze. Zu Ludwig Tiecks Erzählung ‚Der blonde Eckbert‘*. Vortrag. URL: <http://www.uni-konstanz.de/kulturtheorie/Texte/AKRomantik.pdf> (eingesehen am 28.08.2016), S. 7 [Hervorhebung im Original].

292. Ebd.

293. Ebd.

294. JEHLE, MIMI I.: *Das deutsche Kunstmärchen von der Romantik zum Naturalismus*. Urbana: University of Illinois 1935 (Illinois Studies in Language and Literature 19), S. 17.

295. Ebd.

296. Vgl. BAUER PICKAR: *The Personalization of Space*, S. 262.

297. Ebd.

298. FRISCH, MAX: *Bin oder Die Reise nach Peking*. Zürich: Atlantis 1960.

299. Vgl. STINE: *Märchenelemente in Bin und Stiller*, S. 38.

wasserkanal – in der Schwellenphase stecken. Einmal mehr gelingen die Trennungsriten nicht und er erwacht im Krankenhaus. Der Übergang hat nicht stattgefunden, Stiller wacht wieder auf derselben Seite der Grenze auf. In seinem Delirium hat Stiller eine Begegnung mit seinem „Engel“ (380) – laut Petersen ein „Symbol der Selbstheit, der personalen Identität“³⁰⁰. Kein Zufall, dass Stiller die Erfahrung mit seinem Engel ganz am Ende des siebten Heftes erzählt, kurz bevor er sich wieder zu seiner – vormals abgelegten – Stiller-Identität bekennt. Scheinbar war seine Trennung vom Raum der Schweiz nie komplett. Sonst hätte er Julika vergessen können und wäre nicht zurückgekehrt.

300. PETERSEN: *Max Frisch*, S. 111.

5. Stillers Wandel in der Peripherie

5.1 Lotman: Von der Struktur zur Dynamik

Wie bereits in der Einleitung mit Ebert ausgedrückt, findet in den Siebziger- und Achtzigerjahren in Lotmans Werk eine grundsätzliche „Verlagerung des Interesses von der Struktur auf die Bewegung, von der Statik auf die Dynamik“³⁰¹ statt. *In nuce* lassen sich diese Verschiebungen an Lotmans Auffassung der Grenze beobachten: 1970 in *Die Struktur des künstlerischen Textes* beschreibt er diese noch als „unüberwindbare Linie“³⁰², die die Welt in zwei binär organisierte Teile gliedert, im Artikel *On the semiosphere*, der 1984 erschien, heißt es dagegen:

Just as in mathematics the border represents a multiplicity of points, belonging simultaneously to both the internal and external space, the semiotic border is represented by the sum of bilingual translatable ‚filters‘, passing through which the text is translated into another language (or languages), situated *outside* the given semiosphere.³⁰³

Die Lotman'sche Grenze wandelt sich von einer konkreten, räumlichen Linie zu einem dynamischen Übergangsraum am äußeren Rand der Semiosphäre. Lotman beschäftigt sich nun vermehrt mit Kulturtheorien, insbesondere mit dem Austausch *zwischen* Kulturen, und damit erscheint in seinen Modellen die Grenze nicht mehr als *Trennlinie*, sondern eher als *Kontaktzone*.³⁰⁴ Gleichmaßen findet in der Perzeption des Raumes ein Wandel weg von Binaritäten statt. An deren Stelle tritt ein weit ausgereifteres Modell: die *Semiosphäre*.

So gibt Lotmans Kultursemiotik „begriffliche Werkzeuge an die Hand, um das Wechselspiel zwischen Struktur und Entstrukturierung zu denken“³⁰⁵, wie Koschorke schreibt. Die Semiosphäre ist die neue Organisationseinheit in Lotmans Raumkonzept. Zuerst einmal basiert auch die Semiosphäre auf einer Binarität: Auch sie verfügt über die Einteilung in ein *Innen* und ein *Außen*, die jeder Kultur universal eigen ist.³⁰⁶ Und auch hier ist das Verhältnis zwischen der *eigenen* Welt und der *anderen* Welt gegensätzlich: „Was bei uns verboten ist, ist bei den anderen erlaubt.“³⁰⁷ Während Lot-

301. EBERT: *Kultursemiotik am Scheideweg*, S. 66.

302. LOTMAN: *Die Struktur des künstlerischen Textes*, S. 356.

303. LOTMAN: *On the semiosphere*, S. 208–209 [Hervorhebung im Original].

304. Vgl. FRANK: *Sphären, Grenzen und Kontaktzonen*, S. 227.

305. KOSCHORKE: *Zur Funktionsweise kultureller Peripherien*, S. 29.

306. Vgl. LOTMAN: *Die Innenwelt des Denkens*, S. 174.

307. Ebd., S. 175.

man in seinen poetologischen Arbeiten, in deren Zentrum das Ereignismodell steht, aufgrund der starken Konzentration auf die Grenze *zwischen* Räumen die *Binnengrenzen* der Räume vernachlässigt,³⁰⁸ findet dieser Aspekt im Konzept der Semiosphäre mehr Gewicht. Die Semiosphäre verfügt über ein *Zentrum*, in dem die Codes, auf denen die Semiosphäre basiert, strukturell am stärksten ausgebildet sind.³⁰⁹ Dem Zentrum asymmetrisch entgegengesetzt ist die *Peripherie*. Die Bereiche im Zentrum sind straff organisiert und entwickeln Prinzipien der Selbstregulation. Damit verlieren sie „ihren dynamischen Charakter, [...] erschöpfen ihren Vorrat an Unbestimmtheit und werden starr und entwicklungsunfähig“³¹⁰. Ganz anders die Peripherie: Die Peripherie ist wild und dynamisch, sie hat „eine starke Färbung“³¹¹ und ist ein „Ort des permanenten Dialogs“³¹². Die Prozesse im Grenzbereich der Semiosphäre sind ungleich intensiver als im Zentrum, da sie ständig äußeren Einflüssen ausgesetzt sind. Das führt auch dazu, dass die „peripheren Genres in der Kunst revolutionärer sind als solche, die im Zentrum einer Kultur stehen“³¹³. So findet eine stete Verschiebung vom Grenzbereich der Kultur in ihr Zentrum statt.³¹⁴ Diese dynamischen Semiotisierungsprozesse führen dazu, dass der Raum der Semiosphäre *heterogen* ist. In der Semiosphäre herrscht nicht nur ein *einzig*er Code vor, sondern – und hier wird deutlich, wie ausgefeilt Lotmans Konzept ist – „eine gewisse Menge miteinander verbundener, aber verschiedener Systeme“³¹⁵. Mit dem Austausch zwischen dem Außen und dem Innen kommt auch – um darauf zurückzukommen – das neue Konzept der Grenze: Sie wirkt jetzt nicht mehr nur trennend, sondern auch verbindend. Sie ist eine „filternde Membran, die die fremden Texte so stark transformiert, dass sie sich in die interne Semiotik der Semiosphäre einfügen, ohne doch ihre Fremdartigkeit zu verlieren“³¹⁶.

Das ausgesprochen Geniale am Konzept der Semiosphäre ist nun, dass diese nicht von einem „amorphen ‚wilden‘ Raum umgeben ist, sondern an andere Semiosphären mit ihrer je eigenen Organisation angrenzt“³¹⁷. Der vermeintlich chaotische äußere Raum

308. Vgl. FRANK: *Sphären, Grenzen und Kontaktzonen*, S. 225.

309. Vgl. LOTMAN: *Die Innenwelt des Denkens*, S. 169.

310. Ebd., S. 178.

311. Ebd., S. 189.

312. Ebd., S. 190.

313. Ebd., S. 178.

314. Vgl. ebd., S. 189.

315. Ebd., S. 166.

316. Ebd., S. 182.

317. Ebd., S. 190.

ist also keinesfalls unorganisiert. Nein, er ist genauso organisiert und hält sein jeweiliges Äußeres genauso für unorganisiert. Jede Semiosphäre ist von anderen Semiosphären umgeben. Das löst ein entscheidendes Problem vieler ähnlicher Theorien des Postkolonialismus, allen voran Edward Saids Konzept des *Orientalismus*³¹⁸. Das Konzept der Semiosphäre behandelt beide Seiten gleichberechtigt. Dem Anderen hinter der Grenze wird dieselbe Wahrhaftigkeit zugeschrieben wie dem Eigenen. Es konzentriert sich nicht auf eine Seite und reduziert gleichzeitig die andere Seite zur *Projektion*. Es sieht das Andere nicht einseitig als Auslagerung desjenigen, was nicht mit dem Selbstbild des Eigenen vereinbar ist. Genau dies ist nämlich höchstproblematisch, denn „Projektion ‚überschreibt‘ [...] das Fremde und gesteht ihm keinen Eigenwert zu“³¹⁹, wie Koschorke erklärt. Die Semiosphären bestehen gleichberechtigt nebeneinander. Jede projiziert und jede ist Ziel von Projektionen. Gleichzeitig findet zwischen den Semiosphären ein gegenseitig bereichernder Austausch von Codes statt.

5.2 Frisch und das zweite Gebot

An dieser Stelle muss noch Frischs Bildnistheorie eingeführt werden. Schütt schreibt, dieser Aspekt von Frischs Werk sei schon „bis zum Abwinken durchgearbeitet[]“³²⁰. Das ist natürlich kein Zufall, schließlich stellt die Bildnisproblematik ein zentrales, immer wiederkehrendes Motiv in Frischs Werk dar und ist bereits in seinem Debütroman *Jürg Reinhart*³²¹ angelegt.³²² In seinem *Tagebuch 1946–1949* fasst Frisch den Gedanken in wenigen Sätzen zusammen:

Du sollst dir kein Bildnis machen, heißt es, von Gott. Es dürfte auch in diesem Sinne gelten: Gott als das Lebendige in jedem Menschen, das, was nicht erfaßbar ist. Es ist eine Versündigung, die wir, so wie sie an uns begangen wird, fast ohne Unterlaß wieder begehen – Ausgenommen wenn wir lieben.³²³

Frisch bezieht sich dabei auf das zweite Gebot des Dekalogs, das nach der Fassung von Ex 20,4 (eine weitere Fassung befindet sich unter Dtn 5,8) folgendermaßen lautet: „Du sollst dir kein Gottesbild anfertigen. Mach dir überhaupt kein Abbild von ir-

318. Vgl. SAID, EDWARD: *Orientalismus*. Frankfurt a. M.: Fischer 42014.

319. KOSCHORKE: *Zur Funktionsweise kultureller Peripherien*, S. 28.

320. SCHÜTT: *Max Frisch*, S. 164.

321. FRISCH, MAX: *Jürg Reinhart. Eine sommerliche Schicksalsfahrt*. Stuttgart: DVA 1934.

322. Vgl. SCHÜTT: *Max Frisch*, S. 164.

323. FRISCH, MAX: *Tagebuch 1946–1949*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, S. 32.

gendetwas im Himmel, auf der Erde oder im Meer.“³²⁴ Ganz gemäß der Gottesebenbildlichkeit des Menschen,³²⁵ die mit „Gott als das Lebendige in jedem Menschen“ aufgegriffen wird, weitet Frisch das Bildnisverbot auch auf den Menschen aus. Wie von Gott sollen wir uns auch von unseren Mitmenschen kein festes Bild machen. Das lässt sich natürlich in Realität kaum vermeiden, dem ist sich Frisch bewusst. Die einzige Ausnahme: Wenn man einen Menschen liebt. So sieht Frisch als „das Wunderbare an der Liebe, daß sie uns in der Schweben des Lebendigen hält, in der Bereitschaft, einem Menschen zu folgen in allen seinen möglichen Entfaltungen“³²⁶. Oder auf den Punkt gebracht: „Die Liebe befreit aus jeglichem Bildnis.“³²⁷

Unter diesen Annahmen lässt sich in Bezug auf *Stiller* deutlich sagen: Stiller und Julika lieben sich nicht. So sagt Julika – wie White in seinem zweiten Heft berichtet – zu Stiller: „Du hast dir nun einmal ein Bildnis von mir gemacht, das merke ich schon, ein fertiges und endgültiges Bildnis, und damit Schluß.“ (150) Tatsächlich hat Stiller das nicht nur im übertragenen Sinn gemacht, sondern auch ganz konkret: Er hat Julika als Skulptur gestaltet. Diese wird als „ein Kopf auf einem langen, säulenhaften Hals, eher eine Vase als eine Frau“ (257) beschrieben und Sibylle, der Stiller die Figur zeigt, sagt entsetzt: „ich fände es furchtbar, wenn du mich so in Kunst verwandeln würdest!“ (257) Stiller verwandelt Julika in ein starres Bildnis, in einen Gegenstand. So ist es auch zu verstehen, wenn White sagt: „Ich habe meine Gattin ermordet“ (57). Als Stiller nach seiner Rückkehr als White in sein ehemaliges Atelier geführt wird, sieht er in den Skulpturen nur „Mumien, nichts als Mumien“ (370). Und Rolf schreibt im Nachwort: „Das Bildnis, das diese Aufzeichnungen [die sieben Hefte; DH] von Frau Julika geben, bestürzte mich“ (407). Und als Stiller Julika auf dem Totenbett betrachtet, beschleicht Rolf das Gefühl, „Stiller hätte sie von allem Anfang an nur als Tote gesehen“ (437). Doch auch Julika hat sich ein fixes Bild von Stiller gebildet. Als er gewandelt aus Amerika heimkehrt, sagt sie: „du bist noch immer der gleiche“ (57). Sie ist „außerstande, ein anderes Wesen wahrzunehmen als ihren verschollenen Stiller“ (59), wie White verzweifelt schreibt. Jeder Versuch Whites, Julika zu erklären, dass sie, „so sie mich wirklich liebt, kein Geständnis von mir braucht, daß ich ihr ver-

324. *Gute Nachricht Bibel*. Revidierte Fassung 1997 der „Bibel in heutigem Deutsch“. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft 2000, S. 75.

325. Vgl. z. B. Gen 5.1: „Als Gott die Menschen erschuf, machte er sie nach seinem Bild“; ebd. S. 8.

326. FRISCH: *Tagebuch 1946–1949*, S. 27.

327. Ebd.

schollener Gatte sei“ (367), bleibt vergeblich. An diesen Textauszügen wird deutlich, dass das Motiv des Bildnisverbots auch in *Stiller* angelegt ist. Unter dem Strich handelt der gesamte Roman davon, wie ein Mensch versucht, den Bildern zu entfliehen, die sich seine Mitmenschen von ihm gemacht haben.

5.3 Stillers Wandel in der Peripherie

Nun lässt sich der Raum der Schweiz eben als Semiosphäre denken. In dieser herrscht ein bestimmtes Bedeutungssystem vor – eine Verflechtung von verschiedenen Codes. Diese Ordnung ist im Zentrum am stärksten verfestigt, was dazu führt, dass die Bedeutungen dort am wenigsten variabel sind. Das wird auch an Whites Beobachtungen von Zürich, die in Kapitel 2.4 untersucht wurden, deutlich. Zürich, als größte Stadt der Schweiz, verfügt über eine relativ große Deutungsmacht im entsprechenden Kulturraum und ist an einer zentralen Position der Semiosphäre anzusiedeln. Entsprechend stark sind auch die gesellschaftlichen Normen ausgeprägt: Der übertriebene Ordnungswahn, von dem die Stadt beherrscht ist, und die unbedingte Ernsthaftigkeit, mit der die Gendarmen die Gesetze durchsetzen, fallen White sofort ins Auge. Ständig „fühlt man sich einer Art moralischer Erziehung unterworfen“ (79), schreibt er in seinem ersten Heft. Folgerichtig herrscht sowohl in der Architektur als auch bei der Bevölkerung Mittelmäßigkeit vor. Niemand ist extravagant gekleidet, niemand verletzt die Gesetze der Normalität. Das Spießbürgertum regiert, wie White beklagt. Der *Spießbürger* ist nach der Bedeutungsdefinition von Duden jemand, der sich den gesellschaftlichen Normen bedingungslos unterwirft: Ein „*engstirniger Mensch, der sich an den Konventionen der Gesellschaft u. dem Urteil der anderen orientiert*“³²⁸. Die persönliche Identität wird direkt von der nationalen Identität abhängig gemacht, wie in Kapitel 2.5 ausgeführt wurde. Der Staat hat eine genaue Vorstellung davon, wie ein gelungenes Leben abzufließen hat. Abweichungen davon werden – wenn sie nicht gar als strafbar beurteilt werden – zumindest als Defizit betrachtet. Gerade im Zentrum ist dieser Anpassungsdruck stark, wodurch die Bewohner zu Spießern werden. Als Sinnbild für die Übermacht der Normen im Raum der Schweiz wurde auch der Ort der

328. Duden. *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache. In zehn Bänden. Herausgegeben vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion.* Band 8: Schl – Tace. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag ³1999, S. 3649 [Hervorhebung im Original].

Niederschrift von Whites sieben Heften gelesen: Das Gefängnis. Wie mit Foucaults *Überwachen und Strafen* ausgeführt wurde, ist das Gefängnis einerseits selbst ein Ort, der sich durch starke Regelmäßigkeit auszeichnet, andererseits ist es ein Ort, an dem die Gesellschaft Abweichlern ihre Normen zwanghaft wieder einschreibt. Als Gefängnis wirken für Stiller auch die Bildnisse, die sich seine Mitmenschen – allen voran Julika – von ihm machen. Frischs Bildnistheorie, die in dessen Werk geradezu allgegenwärtig scheint, ist auch in *Stiller* fest verankert, wie oben ausgeführt wurde. Stiller wird von seiner Umgebung auf eine Rolle fixiert. Er wird einem bestimmten Code unterworfen. Es ist ihm unmöglich, dieser Bedeutungszuschreibung zu entfliehen. Da er nicht zufrieden ist mit der Rolle, die er zu spielen hat, bleibt ihm nichts anderes, als aus dem Zentrum der Semiosphäre, wo dieser Code so dominant ist, zu fliehen. Er muss die Schweiz verlassen. Im Kern von Stillers Unzufriedenheit scheint eine *Krise der Männlichkeit* zu liegen. Dies scheint denn auch eine Keimzelle des Romans zu sein: Die ersten Stichworte, die sich Frisch in einem auf das Jahr 1951 datierten Heft zu seinem Projekt notierte, lauteten: „Roman: / Stiller: – Angst vor der Impotenz –“³²⁹.

Stiller verlässt die Semiosphäre der Schweiz und tritt in ein anderes Bedeutungssystem ein. So unterscheidet sich das amerikanische Männlichkeitsbild – vor allem in der Zone der Frontier – deutlich vom schweizerischen. Während in Europa zunehmend Frauen in männlich codierte Räume von Macht und Arbeit vordringen, funktionieren im Wilden Westen die „Strategien des *othering*“³³⁰ noch: „Hier lässt sich die männliche Identität noch von einem klar markierten ‚Anderen‘ abgrenzen“³³¹. Anders gesagt: Im Wilden Westen gibt es sie noch, die wahre Männlichkeit. Der Cowboy ist mächtig und potent, er ist ein Superheld, wie Roucek schreibt: „In this never-never land, the superhero is the gun slinger, the man who can draw faster and shoot straight; in brief, the killer.“³³² Stiller drängt hinaus an den Rand des amerikanischen Raumes, dort scheint alles weitläufig und frei, die Eindrücke prägen sich mit einer enormen Intensität in Stiller ein. Die Natur, die Menschen, alles strotzt vor Kraft und Sinnlichkeit (vgl. Kapitel 3.2). Das liegt daran, dass die Peripherie markiert ist, sie hat eine „starke Färbung“³³³. Es sind diese Zonen großer kultureller Dynamik, in denen sich schock-

329. Zitiert nach: SCHÜTT: *Max Frisch*, S. 480.

330. ROHNER: ‚w/White‘ werden, S. 103 [Hervorhebung im Original].

331. Ebd.

332. ROUCEK: *The Impact of the American Frontier*, S. 87.

333. LOTMAN: *Die Innenwelt des Denkens*, S. 189.

haft Metamorphosen vollziehen können.³³⁴ Hier werden die Strukturen fluide. Hier kann sich Stiller verwandeln. Hier kann Stiller eine neue Männlichkeitsrolle annehmen.

Nicht umsonst weist Koschorke auf die „erstaunliche Konvergenz“³³⁵ zwischen den Theorien Lotmans und V. Turners hin. An den Rändern der Semiosphäre, in den liminalen Zonen, herrscht Ambiguität, wie Turner erklärt.³³⁶ Dem Einfluss eines übermächtigen Normensystems entzogen, stehen hier viele verschiedene Codes im Widerstreit. Es ist eine „Zwischenwelt, die von Gesetzen beherrscht ist, die sich wechselseitig ausschließen“³³⁷. So hat auch die Analyse der Ereignisstruktur in Kapitel vier gezeigt, dass sich die Gesetze der beiden Semiosphären teilweise widersprechen. In der Schweiz hat Stiller eine Schweizer Identität (*Zeitpunkt t₁*), so lautete der Ordnungssatz: „Stiller ist Schweizer.“ Nachdem Stiller im Code der Semiosphäre Amerika aufgegangen ist (*Zeitpunkt t₃*), herrscht jedoch folgender Zustand vor: „Stiller ist Amerikaner.“ In Bezug auf die Semiosphäre Amerika ist dieser letzte Ordnungssatz gültig, in Bezug auf die Semiosphäre Schweiz aber nicht. In Amerika ist Stiller zum Amerikaner geworden, in der Schweiz wird er nach wie vor als Schweizer gesehen – die jeweiligen Rollen, die Stiller in den beiden Räumen zugeschrieben werden, schließen sich gegenseitig aus. Das liegt daran, dass sie unterschiedlichen Codes angehören. In der *Zwischenwelt* stellt dies kein Problem dar, da kein Code Überhand hat. Sobald aber White mit der Identität, die dem amerikanischen Bedeutungssystem entstammt, ins Zentrum des schweizerischen Bedeutungssystems vordringt, werden Semiotisierungsprozesse in Gang gesetzt: Der fremde Code wird wieder in den eigenen Code *übersetzt* – White wird wieder zu Stiller gemacht.

Die Bedeutung des Namens *White*, den Stiller nach seiner Wandlung annimmt, wurde bisher noch nicht angesprochen. Die wahrscheinlich gängigste Interpretation in der Sekundärliteratur ist, den Namen als Symbol für Stillers Neuanfang zu lesen: White als weißes, unbeschriebenes Blatt oder *Tabula rasa*.³³⁸ Dem würde ich widersprechen, schließlich kommt White nicht völlig unbeschrieben in die Schweiz zurück. Vielmehr

334. Vgl. RUTHNER: *Phantastik und/als Liminalität*, S. 48.

335. KOSCHORKE: *Wahrheit und Erfindung*, S. 119.

336. Vgl. TURNER: *The ritual Process. Structure and Anti-Structure*, S. 95.

337. KOSCHORKE: *Wahrheit und Erfindung*, S. 316.

338. Vgl. z. B. PABIS: *Die Schweiz als Erzählung*, S. 100.

ist ihm die amerikanische Männlichkeit eingeschrieben. Genau diese ist es nämlich, die bei Stillers Rückkehr – in der ersten Szene des Romans – aneckt: White gibt einem Zöllner eine Ohrfeige. Das mag im Wilden Westen gängiger Usus sein – den Verhaltensregeln der Schweiz läuft das grundlegend zuwider. Das Regulationssystem, das Übertretungen sanktioniert, tritt in Kraft und White kommt ins Gefängnis. Dort soll er so umgeformt werden, dass er wieder in das Bedeutungssystem der Schweiz passt, was schließlich auch gelingt. Man könnte also sagen, in *Stiller* geht es um *Macht*. Um hegemoniale Macht über Bedeutungen und Identitäten.

In dieser Arbeit wurde viel über Stiller geschrieben. Etwas zu kurz gekommen ist dabei seine Ehefrau Julika, der allerdings, so muss man es sagen, auch im Roman nur eine Nebenrolle zukommt. So wie die Semiosphäre die Rolle der Männlichkeit bestimmt, bestimmt sie auch die Rolle der Weiblichkeit. Die weibliche Geschlechtsrolle unterliegt im europäischen Bürgertum ab dem ausgehenden 17. Jahrhundert einem Marienideal, dessen paradoxe Forderung nach jungfräulicher Mutterschaft von den Frauen ein möglichst unwissendes und unschuldiges Verhältnis zur Sexualität verlangt.³³⁹ Julika wird als bürgerliche Frau eingeführt, sie ist Tochter „aus kultiviertem Haus“ (93), und sie entspricht dieser bürgerlichen Weiblichkeitsschablone genau. Mehrmals wird sie mit dem Attribut *unschuldig* versehen: Sie macht ein „*unschuldig-verdutzte[s]* Gesicht“ (60; Hervorhebung von DH), sie hat „Augenblicke von entwaffnender *Unschuld*, ein plötzliches Erblühen aus Mädchenjahren“ (68–69; Hervorhebung von DH) und Stiller wirft ihr vor, sich „in einer infantilen *Unschuld* zu baden“ (133; Hervorhebung von DH). Wie diese Stellen zeigen, findet gleichzeitig auch eine Verkindlichung der bürgerlichen Frau statt. Damit steht sie in größtmöglicher Entfernung von den oben angesprochenen, männlich codierten Räumen. So wird Julika immer in Passivität dargestellt. Wenn sie in Stillers Atelier oder zusammen mit Freunden von ihm auftritt, fungiert sie entweder als Gast oder verhält sich wie eine Außenseiterin, wie Bauer Pickar beobachtet.³⁴⁰ Und obwohl Julika in Paris Karriere macht und sich selbst finanziell absichern kann, wird sie im Roman nie in diesem Setting dargestellt.³⁴¹ Das würde ihrer Rolle als passive Bürgertochter widersprechen. Dafür scheint sie klassischen Schönheitsidealen zu entsprechen: Sie hat eine „Alabaster-

339. Vgl. ROHNER: ‚w/White‘ werden, S. 99.

340. Vgl. BAUER PICKAR: *The Personalization of Space*, S. 269.

341. Vgl. ebd., S. 266–267.

Stirn“ (173), ein „antikische[s] Gelock“ (173) und an einer Stelle ist ihr Mund offen „wie bei antiken Masken“ (405). Außerdem wird sie als Nonne bezeichnet (vgl. 87, 132), zur Toten stilisiert (vgl. 143) und mit Schneewittchen assoziiert, wenn sie als Kranke in der „gläsernen Veranda“ (126) des Davoser Sanatoriums liegt wie in einem „Sarg“ (151).³⁴² Durch diese Bezüge – insbesondere demjenigen zu Schneewittchen – wird Julika nicht nur mit einem bürgerlichen Weiblichkeitsideal verbunden, sondern auch rassialisiert und dem „Idealbild der *pure white woman*“³⁴³ nahegestellt.

Damit wird sie mit der Semiosphäre der Schweiz verbunden. Wie Bauer Pickar herausstreicht, lassen sich auffällige Parallelen zwischen der Beschreibung von Julika und der Beschreibung von Zürich feststellen: Beide werden als rein und reizend beschrieben, aber auch als kühl und abweisend.³⁴⁴ Als Konstrastmodell im amerikanischen Raum fungiert Florence (vgl. Kapitel 3.2). Während Stiller krampfhaft versucht, Julika „zum Blühen zu bringen“ (147), sagt schon Florences Name, dass sie schon im Blühen ist.³⁴⁵ Im Gegensatz zu Julika, die beinahe asexuell wirkt, erscheint Florence nymphoman. Auch in Tiermetaphern verdeutlicht sich der Kontrast: Julika wird mit einem „kalten Meertier“ (185) verglichen, Florence dagegen ist „gazellenhaft[]“ (187).³⁴⁶ Julika macht Ballett – ein Tanz, der die Reinheit der Bewegungen anstrebt und dafür unbedingte Selbstkontrolle von der Tänzerin erfordert – und befindet sich währenddessen separiert von ihrem Publikum auf der Bühne. Es ist ein *künstlicher*, gelernter Tanz.³⁴⁷ Ganz anders dagegen Florences Tanz: Ihre Bewegungen sind *natürlich*, voller Leben und Selbsta Ausdruck, und sie tanzt gemeinsam mit mehreren Männern.³⁴⁸ Und wenn Julikas Haut möglichst weiß beschrieben wird, hat die Haut von Florence die Farbe von „Kaffee“ (55). Durch diesen Kontrast zwischen den beiden Frauenbildern zieht sich die Opposition Natürlichkeit/Künstlichkeit, die auch im Allgemeinen zwischen den Semiosphären Amerika und Schweiz zu beobachten war.

Der einzige Bruch mit dieser binären Rollenkonzeption findet in der Davos-Episode statt, wie Rohner schreibt.³⁴⁹ Auf einmal verspürt Julika ein „unbekanntes und verwir-

342. Vgl. ROHNER: ‚w/White‘ werden, S. 105.

343. Ebd., S. 108.

344. Vgl. BAUER PICKAR: *The Personalization of Space*, S. 268.

345. Vgl. ROHNER: ‚w/White‘ werden, S. 109.

346. Vgl. PABIS: *Die Schweiz als Erzählung*, S. 105.

347. Vgl. BAUER PICKAR: *The Personalization of Space*, S. 278.

348. Vgl. ebd.

349. Vgl. ROHNER: ‚w/White‘ werden, S. 110.

rendes Verlangen nach dem Mann, je mehr sie ihren graziilen Körper verbrennen fühlte wie Zunder, eine Begierde, die sich zumindest in Träumen nicht verscheuchen ließ“ (132). Damit ist die Verbindung von Krankheit und Sexualität angelegt. Julika träumt von „Oberärzten, Bäckerburschen“ (132) – beides hochsignifikante Berufe in diesem Kontext. Der Oberarzt dringt von Berufs wegen in Körper ein und der Bäcker schiebt Dinge in den Ofen, wobei letzterer natürlich als Symbol für das weibliche Geschlechtsorgan zu lesen ist. Plötzlich ist auch Julikas Haut „sonnenbraun[.]“ (123), wodurch sich die „Koppelung von brauner Haut und Sexualität, die in der Beschreibung Florences ihren gleichsam hypertrophen Ausdruck findet“³⁵⁰ bestätigt. Wie das Gefängnis ist auch das Sanatorium eine Abweichungsheterotopie – ein Ort, an dem man „Menschen unterbringt, deren Verhalten vom Durchschnitt oder von der geforderten Norm abweicht“³⁵¹. In der Peripherie ist Krankheit und Tod etwas Natürliches, im Zentrum ist kein Platz dafür. Als Julika nicht mehr dem gesellschaftlichen Rollenbild entspricht, wird sie ausgesondert. An einem peripheren Ort in den Alpen soll sie geheilt werden, damit sie wieder dem Code des Zentrums entspricht.

350. ROHNER: ‚w/White‘ werden, S. 110–111.

351. FOUCAULT: *Von anderen Räumen*, S. 322.

6. Schluss

Dafür, dass sich diese Arbeit einem Roman gewidmet hat, der 1954 im deutschsprachigen Raum erschien, war der Zweite Weltkrieg erschreckend selten Thema. *Stiller* bewegt sich weitgehend in der privaten Sphäre Stillers und beschäftigt sich mit dessen persönlicher Entwicklung. Einen dermaßen apolitischen Roman konnte zu diesem Zeitpunkt in Europa wohl nur ein Schweizer schreiben. So könnte man sagen. Doch eigentlich ist die Thematik des Romans gar nicht so weit von der Politik entfernt, wie man denken könnte. Es geht um die Gewalt des Staates, der die Identität seiner Bürger formen will. Frisch wird in *Andorra*³⁵² – seinem wohl berühmtesten Drama – die Bildnistheorie, die auch in *Stiller* eine wichtige Rolle spielt, explizit mit dem Antisemitismus in Verbindung setzen. Die Idee ist schon im *Tagebuch 1946–1949* angelegt: Ein junger Mann in Andorra wird für einen Juden gehalten. In diesem Fall führt dieses Bildnis, dass sich die Andorraner von ihm gemacht haben, sogar zum Tod. Der junge Mann wird hingerichtet, worauf sich herausstellt, dass er gar kein Jude war.³⁵³ An dieser Idee wurde auch Kritik geäußert, so zum Beispiel der Vorwurf von Hans Rudolf Hilty, der meint, dass die Verfolgung „allzu leicht als ‚tragischer Irrtum‘“³⁵⁴ erscheine, wenn der Verfolgte nur *vermeintlich* ein Jude ist. Dieser Einwand mag berechtigt sein, auch mag die Anwendung der Bildnistheorie auf die Judenverfolgung eine Verharmlosung derselben darstellen, nichtsdestotrotz geht es dabei immer um die Ausübung von (staatlicher) Macht auf das Ich und den Körper von Individuen.

Mit der hegemonialen Macht über Bedeutungen beschäftigten sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auch die *Postcolonial Studies*. Ihr Vorwurf lautet, dass der Blick des Westens auf die (ehemaligen) Kolonien noch immer eurozentrischen Sichtweisen unterliege. Mit Frisch könnte man sagen, dass sich Europa ein festes Bildnis von dem ehemaligen Kolonialgebiet gemacht hat. Rund 25 Jahre bevor die Texte erscheinen, die die postkoloniale Wissenschaftsdisziplin endgültig begründen, behandelt Frisch in *Stiller* schon das Verhältnis zwischen dem *Eigenen* und dem *Anderen*. Gerade durch die Lektüre mit Lotman konnte dieser Aspekt des Romans in der vorliegenden Arbeit erhellt werden. Zwei strukturbildende Räume – die Schweiz und Ameri-

352. FRISCH, MAX: *Andorra. Stück in zwölf Bildern*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1961.

353. Vgl. FRISCH: *Tagebuch 1946–1949*, S. 30–32.

354. HILTY, HANS RUDOLF: *Tabu Andorra?* In: Walter Schmitz (Hg.): Frischs „Andorra“. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, S. 113–121, hier S. 117.

ka – stehen sich gegenüber und verfügen über konkurrierende Bedeutungssysteme. An diesem Konflikt der Codes entbrennt schließlich Stillers Persönlichkeitskonflikt, der im Zentrum des Romans steht. Gar nicht so peripher werden also in *Stiller* große Themen der Kulturwissenschaft des mittleren 20. Jahrhunderts verhandelt: Die Erfahrung des Anderen und die damit einhergehende Hinterfragung des Eigenen.

Damit ist das Raumkonzept des Romans auch in Änderungen in der Wahrnehmung des Raumes, die sich in dieser Zeit vollziehen, involviert. Das „Modell eines leeren, eigenschaftslosen *Behältnisraumes*“³⁵⁵ schwindet zugunsten von Metaphern, die den Raum als „dynamischen *Beziehungsraum*“³⁵⁶ vorstellbar machen. Eine dieser Metaphern ist Lotmans Konzept der Semiosphäre. Die neue Perzeption des Raumes hat auch mit technischen Fortschritten zu tun, die den Raum auf neue Weise erfassbar machen, wie Koschorke erklärt.³⁵⁷ Erst dadurch, dass die Struktur des Raumes, sein Beziehungsgeflecht, ins Blickfeld rückt, gewinnen auch die *Grenze* und der *third space* jenseits der Grenze an Aufmerksamkeit. Das zeigt sich sowohl am Werk Lotmans als auch an den Arbeiten von Gennep und V. Turner.

All diese Aspekte zeigen, dass *Stiller* zwar als Entwicklungsroman angelegt ist und hauptsächlich den Wandel seines Protagonisten im Fokus hat, aber auch tief in kulturwissenschaftliche Überlegungen seiner Zeit verankert ist. Anhand von Lotmans Ereignismodell konnte deutlich gemacht werden, wie Stillers Entwicklung von der Struktur des künstlichen Raumes des Romans und von seiner Bewegung in diesem Raum abhängig ist. Dadurch, dass er durch verschiedene Bedeutungssysteme reist und sich seine Identität jeweils an diese anpasst, entstehen Konflikte zwischen den Codes. Mit dem Modell der Semiosphäre konnte die Beschaffenheit des Raumes – insbesondere die Machtverhältnisse, die ihn durchziehen – genauer ausgeleuchtet werden. Und zuletzt konnte aufgezeigt werden, wie auch Geschlechterrollen und Identität allgemein von dieser Struktur des Raumes abhängig sind.

355. KOSCHORKE: *Wahrheit und Erfindung*, S. 111 [Hervorhebung im Original].

356. Ebd. [Hervorhebung im Original].

357. Vgl. ebd., S. 114–115.

7. Literaturverzeichnis

7.1 Primärtexte

- FRISCH, MAX: *achtung: Die Schweiz. Ein Gespräch über unsere Lage und ein Vorschlag zur Tat*. In: Ders.: *Schweiz als Heimat? Versuche über 50 Jahre*. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Walter Obschlager. Frankfurt a. M.: Suhrkamp ²1991.
- FRISCH, MAX: *Amerikanisches Picknick*. In: Walter Schmitz (Hg.): *Materialien zu Max Frisch ‚Stiller‘*. Erster Band. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 282–286.
- FRISCH, MAX: *Andorra. Stück in zwölf Bildern*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1961.
- FRISCH, MAX: *Bin oder Die Reise nach Peking*. Zürich: Atlantis 1960.
- FRISCH, MAX: *Jürg Reinhart. Eine sommerliche Schicksalsfahrt*. Stuttgart: DVA 1934.
- FRISCH, MAX: *Mein Name sei Gantenbein*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1964.
- FRISCH, MAX: *Rip van Winkle. Hörspiel*. Stuttgart: Reclam 1969.
- FRISCH, MAX: *Stiller*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973.
- FRISCH, MAX: *Tagebuch 1946–1949*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985.
- Gute Nachricht Bibel*. Revidierte Fassung 1997 der „Bibel in heutigem Deutsch“. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft 2000.
- HEDIN, SVEN: *Ein nordamerikanisches Märchen*. In: Walter Schmitz (Hg.): *Materialien zu Max Frisch ‚Stiller‘*. Erster Band. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 144–152.
- IRVING, WASHINGTON: *The Sketch-Book of Geoffrey Crayon, Gent.* Oxford: University Press 2009.

7.2 Selbstständige Veröffentlichungen

- ALBARELLA, PAOLA: *Roman des Übergangs. Max Frischs „Stiller“ und die Romankunst um die Jahrhundertwende*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.
- AUSTIN, JOHN L.: *How to do things with words?* Cambridge: Harvard University Press ²1975.
- CAMPBELL, JOSEPH: *Der Heros in tausend Gestalten. Aus dem Amerikanischen von Karl Koehne. Mit zahlreichen Abbildungen*. Frankfurt a. M.: Insel 1999.
- EGGER, RICHARD: *Der Leser im Dilemma. Die Leserrolle in Max Frischs Romanen „Stiller“, „Homo faber“ und „Mein Name sei Gantenbein“*. Bern: Lang 1986.
- FOUCAULT, MICHEL: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Übersetzt von Walter Seitter*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp ¹⁰1992.
- GENETTE, GÉRARD: *Die Erzählung*. Stuttgart: Fink ³2010.
- GENNEP, ARNOLD VAN: *Übergangsriten (Les rites de passage). Aus dem Französischen von Klaus Schomburg und Sylvia M. Schomburg-Scherff. Mit einem Nachwort von Sylvia M. Schomburg-Scherff*. Frankfurt a. M.: Campus 1986.
- JACOBS, JÜRGEN: *Der deutsche Schelmenroman*. München/Zürich: Artemis 1983.
- JEHLE, MIMI I.: *Das deutsche Kunstmärchen von der Romantik zum Naturalismus*. Urbana: University of Illinois 1935 (Illinois Studies in Language and Literature 19).
- JURGENSEN, MANFRED: *Max Frisch. Die Romane. Interpretationen*. Bern/München: Francke 1972.
- KIERKEGAARD, SØREN: *Entweder – Oder*. München: DTV ²1978.

- KIESER, ROLF: *Max Frisch. Das literarische Tagebuch*. Frauenfeld/Stuttgart: Huber 1975.
- KOSCHORKE, ALBRECHT: *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt a. M.: Fischer 2012.
- LOTMAN, JURIJ M.: *Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur. Aus dem Russischen von Gabriele Leupold und Olga Radetzkaja. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Susi K. Frank, Cornelia Ruha und Alexander Schmitz*. Berlin: Suhrkamp 2010.
- LOTMAN, JURIJ M.: *Kultur und Explosion. Aus dem Russischen von Dorothea Trottenberg. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Susi K. Frank, Cornelia Ruhe und Alexander Schmitz*. Berlin: Suhrkamp 2010.
- LOTMAN, JURIJ M.: *Die Struktur des künstlerischen Textes. Herausgegeben mit einem Nachwort und einem Register von Rainer Grübel*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2015.
- LUBICH, FREDERICK A.: *Max Frisch „Stiller“, „Homo faber“ und „Mein Name sei Gantenbein“*. München: Fink 1990.
- MÜLLER NIELABA, DANIEL UND YVES SCHUMACHER, CHRISTOPH STEIER (Hg.): *„Man will werden, nicht gewesen sein“. Zur Aktualität Max Frischs*. Zürich: Chronos 2012.
- MÜNKLER, HERFRIED: *Kriegssplitter. Die Evolution der Gewalt im 20. und 21. Jahrhundert*. Berlin: Rowohlt 2015.
- PABIS, ESZTER: *Die Schweiz als Erzählung. Nationale und narrative Identitätskonstruktionen in Max Frischs Stiller, Wilhelm Tell für die Schule und Dienstbüchlein*. Frankfurt a. M.: Lang 2010 (Debrecener Studien zur Literatur 15).
- PETERSEN, JÜRGEN H.: *Max Frisch*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2002.
- POSER, THERESE: *Max Frisch. Stiller*. München: Oldenbourg 1988.
- RENNER, KARL N.: *Der Findling. Eine Erzählung von Heinrich von Kleist und ein Film von George Moorse. Prinzipien einer adäquaten Wiedergabe narrativer Strukturen*. München: Fink 1983 (Münchner Germanistische Beiträge: Band 31).
- RIEFENSTAHL, LENI: *Die Nuba. Menschen wie von einem anderen Stern*. München: List 1973.
- RÜEGG, SONJA: *„Ich hasse nicht die Schweiz, sondern die Verlogenheit“. Das Schweiz-Bild in Max Frischs Werken „Graf Öderland“, „Stiller“ und „achtung: die Schweiz“ und ihre zeitgenössische Kritik*. Zürich: Chronos 1998.
- SAID, EDWARD: *Orientalismus*. Frankfurt a. M.: Fischer 2014.
- SCHMITZ, WALTER (Hg.): *Materialien zu Max Frisch „Stiller“*. Zwei Bände. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978.
- SCHMITZ-BERNING, CORNELIA: *Vokabular des Nationalsozialismus*. Berlin: de Gruyter 2007.
- SCHÜTT, JULIAN: *Max Frisch. Biographie eines Aufstiegs*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2012.
- STANZEL, FRANZ K.: *Typische Formen des Romans*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1993.
- TURNER, VICTOR: *The ritual Process. Structure and Anti-Structure*. Ithaca: Cornell 1969.

7.3 Unselbständige Veröffentlichungen

- ALBARELLA, PAOLA: *Interview mit Max Frisch, Zürich, 12.6.1985*. In: Dies.: *Roman*

- des Übergangs. Max Frischs „Stiller“ und die Romankunst um die Jahrhundertwende. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 167–182.
- ANNEN, DANIEL: *Ein Staatsanwalt statt Whisky. Über Rolf als Kontrastfigur zum Protagonisten in Frischs Roman Stiller (1954)*. In: Günter Häntzschel, Sven Hanuschek, Ulrike Leuschner (Hg.): *Zur deutschsprachigen Literatur in der Schweiz*. München: text + kritik 2011, S. 140–163.
- BAUER PICKAR, GERTRUD: *Max Frisch's Stiller. The Personalization of Space and the Role of Setting as Characterization*. In: Hannelore Mundt, Egon Schwarz, William J. Lillymann (Hg.): *Horizonte. Festschrift für Herbert Lehnert zum 65. Geburtstag*. Tübingen: Niemeyer 1990, S. 262–282.
- BRAUN, KARLHEINZ: *Die vertikale und horizontale Gliederung der Geschichte in Max Frischs Roman „Stiller“*. In: Walter Schmitz (Hg.): *Materialien zu Max Frisch „Stiller“*. Erster Band. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 135–139.
- BUTLER, MICHAEL: *Die Funktion von Stillers Geschichten: Isidor*. In: Walter Schmitz (Hg.): *Materialien zu Max Frisch „Stiller“*. Erster Band. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 140–144.
- DEMETZ, PETER: *Das Schweizer Establishment und Anatol Ludwig Stiller*. In: Walter Schmitz (Hg.): *Materialien zu Max Frisch „Stiller“*. Erster Band. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 271–274.
- DÜRRENMATT, FRIEDRICH: „Stiller“, *Roman von Max Frisch. Fragment einer Kritik*. In: Thomas Beckermann (Hg.): *Über Max Frisch I*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 8.
- EBERT, CHRISTA: *Kultursemiotik am Scheideweg. Leistungen und Grenzen des dualistischen Kulturmodells von Lotman/Uspenskij*. In: *Forum für osteuropäische Ideen- und Zeitgeschichte* 6.2 (1999), S. 53–76.
- FOUCAULT, MICHEL: *Von anderen Räumen*. In: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2012, S. 317–329.
- FRANK, MICHAEL C.: *Sphären, Grenzen und Kontaktzonen. Jurij Lotmans räumliche Kultursemiotik am Beispiel von Rudyard Kiplings Plain Tales from the Hills*. In: Susi K. Frank, Cornelia Ruhe, Alexander Schmitz (Hg.): *Explosion und Peripherie. Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited*. Bielefeld: transcript 2012, S. 217–246.
- FRANK, SUSI K. UND CORNELIA RUHE, ALEXANDER SCHMITZ: *Vorwort*. In: Dies. (Hg.): *Explosion und Peripherie. Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited*. Bielefeld: transcript 2012, S. 7–24.
- GONTRUM, PETER: *Die Sage von Rip van Winkle in Max Frischs „Stiller“*. In: Walter Schmitz (Hg.): *Materialien zu Max Frisch „Stiller“*. Erster Band. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 158–165.
- HELMETAG, CHARLES H.: *Das Bild des Autos in Max Frischs Stiller*. In: Walter Schmitz (Hg.): *Materialien zu Max Frisch „Stiller“*. Erster Band. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 286–297.
- HILTY, HANS RUDOLF: *Tabu Andorra?* In: Walter Schmitz (Hg.): *Frischs „Andorra“*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, S. 113–121.
- HINDERER, WALTER: *Ein Gefühl der Fremde. Amerikaperspektiven in Max Frischs „Stiller“*. In: Walter Schmitz (Hg.): *Materialien zu Max Frisch „Stiller“*. Erster Band. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 297–304.
- JENS, WALTER: *Erzählungen des Anatol Ludwig Stiller*. In: Thomas Beckermann (Hg.): *Über Max Frisch I*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 16–23.

- KLEY, ANDREAS: *Anatol Stiller – der Kleinbürger im Kleinstaat. Eine politisch-literarische Interpretation von Max Frischs Roman „Stiller“* (1954). In: Schweizer Monatshefte. Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur 66.3 (1986), S. 221–231.
- KLIMCZAK, PETER UND CHRISTER PETERSEN: *Ordnung und Abweichung. Jurij M. Lotmans Grenzüberschreitungstheorie aus modallogischer Perspektive*. In: Journal of Literary Theory 9.1 (März 2015), S. 135–154.
- KOSCHORKE, ALBRECHT: *Zur Epistemologie der Natur/Kultur-Grenze und zu ihren disziplinären Folgen*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift 83.1 (2009), S. 9–25.
- KOSCHORKE, ALBRECHT: *Zur Funktionsweise kultureller Peripherien*. In: Susi K. Frank, Cornelia Ruhe, Alexander Schmitz (Hg.): *Explosion und Peripherie. Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited*. Bielefeld: transcript 2012, S. 27–39.
- KRISTEVA, JULIA: *On Yury Lotman*. In: Publications of the Modern Language Association 109.3 (1994), S. 375–376.
- LOTMAN, JURIJ M.: *On the semiosphere*. In: Sign System Studies, 33.1 (2005).
- LUSSER-MERTELSMANN, GUNDA: *Die Höhlengeschichte als symbolische Darstellung der Wiedergeburt*. In: Walter Schmitz (Hg.): *Materialien zu Max Frisch „Stiller“*. Erster Band. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 165–171.
- MAHLER, ANDREAS: *Jurij Lotman (1922–1993)*. In: Matías Martínez, Michael Scheffel (Hg.): *Klassiker der modernen Literaturtheorie. Von Sigmund Freud bis Judith Butler*. München: Beck 2010, S. 239–258.
- MANGER, PHILIPP: *Kierkegaard in Max Frischs Roman „Stiller“*. In: Walter Schmitz (Hg.): *Materialien zu Max Frisch „Stiller“*. Erster Band. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 220–237.
- MAYER, HANS: *Anmerkungen zu „Stiller“*. In: Thomas Beckermann (Hg.): *Über Max Frisch I*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977.
- MAYER, SIGRID: *Zur Funktion der Amerikakomponente im Erzählwerk Max Frischs*. In: Gerhard P. Knapp (Hg.): *Max Frisch. Aspekte des Prosawerks*. Bern: Lang 1978, S. 205–235.
- RENNER, KARL NIKOLAUS: *Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von J. M. Lotman*. In: Gustav Frank, Wolfgang Lukas (Hg.): *Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft. Michael Titzmann zum 60. Geburtstag*. Passau: Stutz 2004, S. 357–381.
- ROHNER, MELANIE: *„w/White“ werden. Zur Repräsentation von whiteness in Max Frischs Stiller*. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik, 2.1 (2011), S. 95–112.
- ROUCEK, JOSEPH S.: *The Impact of the American Frontier and „Wild West“ on the American Ethos*. In: Communications. The European Journal of Communication Research 3.1 (Jan. 1977), S. 81–94.
- RUTHNER, CLEMENS: *Phantastik und/als Liminalität*. In: Wiebke Amthor, Almut Hille, Susanne Scharnowski (Hg.): *Wilde Lektüren. Literatur und Leidenschaft*. Bielefeld: Aisthesis 2012, S. 35–52.
- SANDBERG, BEATRICE: *Schweizer Autoren im Abseits?* In: Nigel Harris, Joanne Sayner (Hg.): *The Text and its Context. Studies in Modern German Literature and Society. Presented to Ronald Speirs on the Occasion of his 65th Birthday*. Bern: Lang 2008, S. 251–264.
- SANDBERG, BEATRICE: *„Writing in order to be a stranger to oneself“: Max Frisch's Stiller*. In: Olaf Berwald (Hg.): *A Companion to the Works of Max Frisch*. Ro-

- chester: Camden 2013, S. 125–139.
- SCHIMANSKI, KLAUS: *Der Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft in Max Frischs „Stiller“*. In: Walter Schmitz (Hg.): *Materialien zu Max Frisch „Stiller“*. Erster Band. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 275–281.
- SCHMITZ, WALTER: *Transzendenzverweigerung und Tiefenpsychologie in Max Frischs Roman Stiller*. In: Régine Battison, Margit Unser (Hg.): *Max Frisch. Sein Werk im Kontext der europäischen Literatur seiner Zeit*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 203–250.
- SONTAG, SUSAN: *Fascinating Fascism*. In: *The New York Review of Books* (6. Februar 1975). URL: <http://www.nybooks.com/articles/1975/02/06/fascinating-fascism/> (eingesehen am 26.6.2016).
- STAIGER, EMIL: *Die Kunst der Interpretation*. In: *Neophilologus* 35.1 (1951), S. 1–15.
- STAIGER, EMIL: „Stiller“. *Zu dem neuen Roman von Max Frisch*. In: Walter Schmitz (Hg.): *Materialien zu Max Frisch „Stiller“*. Zweiter Band. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 391–395.
- STINE, LINDA J.: *Chinesische Träumerei – amerikanisches Märchen: Märchenelemente in Bin und Stiller*. In: Gerhard P. Knapp (Hg.): *Max Frisch. Aspekte des Prosawerks*. Bern: Lang 1978, S. 37–51.
- TODOROV, TZVETAN: „Die Grammatik der Erzählung“. In: Helga Gallas (Hg.): *Strukturalismus als interpretatives Verfahren*. Darmstadt: Luchterhand 1972, S. 57–71.
- TURNER, FREDERICK J.: *The Significance of the Frontier in American History*. In: Ders.: *The Frontier in American History*. New York: Holt 1950, S. 1–38.
- WEBER, WERNER: *Der neue Roman von Max Frisch*. In: Walter Schmitz (Hg.): *Materialien zu Max Frisch „Stiller“*. Zweiter Band. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 387–390.
- WÜNSCH, MARIANNE: *Max Frisch, Stiller. Versuch einer strukturalen Lektüre*. In: Dies.: *Moderne und Gegenwart. Erzählstrukturen in Film und Literatur*. München: Belleville 2012, S. 449–499.

7.4 Sonstige Quellen

- Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache. In zehn Bänden. Herausgegeben vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion*. Band 8: Schl – Tace. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag³1999, S. 3649.
- GRIMM, JACOB UND WILHELM: *Deutsches Wörterbuch*. Online-Version: <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=volkskoerper> (eingesehen am 25.05.2016).
- KOSCHORKE, ALBRECHT: *Imaginationen der Kulturgrenze. Zu Ludwig Tiecks Erzählung „Der blonde Eckbert“*. Vortrag. URL: <http://www.uni-konstanz.de/kulturtheorie/Texte/AKRomantik.pdf> (eingesehen am 28.08.2016).
- SCHÄRER, MONIKA: *Brauchen wir Max Frisch wieder?* Radiosendung, SRF 2 (2016): URL: <http://www.srf.ch/sendungen/kontext/brauchen-wir-max-frisch-wieder> (gehört am 06.05.2016).
- VOSS, PETER: *Lauter schwierige Patienten*. TV-Sendung, Bayerischer Rundfunk (2001). URL: <https://youtu.be/w-Y9vjHy9LA?t=18m12s> (gesehen am 25.8.2016).

8. Anhang

8.1 Zusammenfassung

Im ersten Schritt untersucht die Arbeit die Struktur von Max Frischs *Stiller*: Zuerst in Hinblick auf die Achse der Zeit beziehungsweise die Erzählstruktur, dann in Hinblick auf die Achse des Raumes. Dabei werden zwei große räumliche Sphären identifiziert, die als Gegenbilder fungieren: Amerika und die Schweiz. Im zweiten Schritt werden die Untersuchung der Zeitstruktur und diejenige der Raumstruktur zusammengeführt: Anhand von Jurij M. Lotmans Ereignismodell wird untersucht, wie sich die Figuren im Raum bewegen und vor allem wann und wie sie Grenzen überschreiten. Dadurch kann dargelegt werden, dass der zentrale Persönlichkeitskonflikt des Protagonisten direkt von seiner Reise zwischen den beiden Sphären abhängig ist. Schließlich wird im dritten Schritt Lotmans Konzept der Semiosphäre eingeführt und auf *Stiller* übertragen. Damit kann ausgeleuchtet werden, wie der Raum des Romans organisiert ist und welche Machtbeziehungen ihn durchziehen. Zum Schluss wird aufgezeigt, wie die Geschlechterrollen und Identität allgemein im Roman von der Ordnung des Raumes abhängig sind.