

**Zeitschrift:** Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur  
**Herausgeber:** Gesellschaft Schweizer Monatshefte  
**Band:** 44 (1964-1965)  
**Heft:** 5

**Artikel:** Wirklichkeit und Erinnerung in Max Frischs "Homo Faber"  
**Autor:** Weidmann, Brigitte  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-161625>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 15.03.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Wirklichkeit und Erinnerung in Max Frischs «Homo faber»

BRIGITTE WEIDMANN

Anläßlich der letzten Flugzeugfahrt Walter Fabers, dessen Bericht uns Max Frisch als Roman «Homo faber» vorlegt, fällt der Satz: «Alles geht vorbei wie im Film!» (S. 277). Es ist oft vom Film die Rede in diesem Roman. Faber selbst filmt leidenschaftlich, Sonnenuntergänge und Mondaufgänge geradezu in rauhen Mengen; er filmt Ivy, wie er sie verläßt, und immer wieder zückt er seine Kamera auf Sabeth während der Reise, die sozusagen seine Hochzeitsreise ist. Er findet es auch nicht unpassend, seinen Freund Joachim zu filmen, der tot am Draht hängt, und zwar filmt er ihn, zwecks Anschaulichkeit, von vorn und von der Seite. In Düsseldorf, unmittelbar vor seiner Einlieferung ins Krankenhaus in Athen, ist Faber gezwungen, sich die Filme anzusehen, welche alle Ereignisse der vergangenen Monate wiedergeben. Er steht ihnen fremd gegenüber, er erlebt nichts; obwohl er sie sieht, vernimmt er sie nicht. Das ist deutlich gemacht durch Sätze wie «... vermutlich Glockengeläute, aber unhörbar, ... die singenden Meßknaben, aber unhörbar» (S. 270), und, wenn er von Sabeth berichtet: «Ihr Lachen, aber stumm» (S. 268) und «... sie steht jetzt, unsere tote Tochter, und singt, ... aber unhörbar» (S. 272). Dazwischen macht Faber verschiedentlich Bemerkungen über technische Belange, zum Beispiel: «Ich habe (endlich!) meine Kamera weniger hin und her bewegt, dadurch kommen die Bewegungen des Objektes viel stärker» (S. 271). Wir greifen noch die Stelle heraus, wo Joachim auf der Leinwand erscheint: «Nochmals Joachim am Draht, aber diesmal von der Seite, so daß man besser sieht, was los ist; es ist merkwürdig, es macht nicht nur meinem jungen Techniker, sondern auch mir überhaupt keinen Eindruck, ein Film, wie man schon manche gesehen hat, Wochenschau, es fehlt der Gestank, die Wirklichkeit...» (S. 265). Es fehlt die Wirklichkeit, sagt Faber, und deshalb macht es keinen Eindruck, der Film vermittelt ihm kein Erlebnis. Offenbar meint er damit, man müßte eben dabei sein, den organischen Verfall, den Tod sozusagen mit Händen greifen. Wenn wir aber zurückblättern und die Szene verfolgen, wo er den erhängten Joachim vor Augen hat, was tut er? Er stellt das Radio ab, welches Joachim angedreht ließ, weil unpassend, weil Tanzmusik, berichtet Faber, er wundert sich, woher der Apparat den elektrischen Strom beziehe, erinnert sich, daß es jetzt wahrscheinlich unangebracht sei, dieses Problem zu verfolgen, und dann filmt er eben und ist damit aus der Sache, das heißt, glücklich darum herum gekommen, den Tod erleben zu müssen. Dies alles erwähnen wir im Hinblick auf den Satz «Alles geht vorbei wie im Film», den

wir im weitesten Sinn deuten, als «das ganze Leben geht vorbei wie im Film». Das angeführte Beispiel mit Joachim macht wohl klar, daß Faber Auge in Auge mit einem Ereignis genau so wenig erlebt wie angesichts des Filmes. Er erlebt die Gegenwart nicht, sie bleibt schattenhaft, unplastisch, unwirklich. (Den Ausdruck «Gegenwart» verwenden wir zeitlich, im Sinn von «hier und jetzt sein», als Gegensatz zu «gewesen sein» oder «in Zukunft sein».) Ein weiteres Beispiel dafür, wie Walter Faber die Gegenwart in der Gegenwart, das Erlebnis im Augenblick, immer entgleitet, sind die beiden Szenen, wo er versucht, Landschaft zu erleben (S. 212—215 und S. 277—279). Er ersteigt mit Sabeth eine Anhöhe bei Korinth und spielt bezeichnenderweise mit ihr das Spiel, zu sagen, wie eine Sache ist verglichen mit einer anderen, vertrauteren: «Das Wiehern eines Esels in der Nacht: Wie der erste Versuch auf einem Cello! . . . Die weißen Hütten von Korinth: Wie wenn man eine Dose mit Würfelzucker ausgeleert hat! . . . Die Luft um diese Stunde: Wie Herbstzeitlosen! Ich finde: Wie Cellophan mit nichts dahinter. . . — und dann die ersten Strahlen aus dem Meer: Wie eine Garbe, wie Speere, wie Sprünge in einem Glas, wie eine Monstranz, wie Fotos von Elektronen-Beschießungen.» (Zitate ausgewählt S. 212—214.) Faber kann die Dinge in ihrer Gegenwart im Augenblick, eben in ihrer Wirklichkeit, nicht in den Griff bekommen, er greift deshalb zurück auf solches, das ihm gut bekannt ist. Deshalb wählt er auch mit Vorliebe Vergleiche aus dem technischen Bereich. Das augenblicklich ablaufende, einmalige Ereignis wird zurückgeführt auf bekannte Tatsachen, um es auf diese Weise überhaupt erlebbar zu machen. Was dadurch diesem Sonnenaufgang über Korinth eben gerade genommen wird, ist seine Einmaligkeit, sein eigentliches Sein; der anbrechende Morgen *ist* nicht mehr, sondern er ist immer *wie* etwas. Ein Saumpfad im Mondlicht ist wie Joghurt — ein solcher Vergleich spricht für sich. — Die Menschen, denen Faber begegnet, wirken genau so schattenhaft auf ihn wie dieser Joachim am Draht. Er erlebt sie nicht als wirklich. Deshalb findet Hanna auch, daß Faber wie ein Blinder durchs Leben gehe. Frisch hat innerhalb des Romans herausgearbeitet, daß Sehen noch nicht Erleben bedeutet. «Ich habe mich schon oft gefragt, was die Leute eigentlich meinen, wenn sie von Erlebnis reden. Ich bin Techniker und gewohnt, die Dinge zu sehen, wie sie sind. Ich sehe alles, wovon sie reden, sehr genau; ich bin ja nicht blind» (S. 33). Walter Faber ist derjenige, der sieht, aber nicht erlebt, insofern ist er doch blind. Armin, der seltsame, seherhafte Greis, den Hanna als Mädchen durch München führt, ist blind, aber er erlebt die Dinge. «Armin war vollkommen blind, aber er konnte sich alles vorstellen, wenn man es ihm sagte (S. 261) . . . Das also ist Armin gewesen! Ich habe ihn nicht eigentlich wahrgenommen. Hanna sagt: aber er hat dich wahrgenommen» (S. 262). Wahrnehmen ist hier ein sehr treffendes Wort: Armin nimmt die Dinge als wahr, als daseiend, als wirklich, wenn er sie auch nicht sieht. Dies erwähnen wir, weil Frisch die Wirklichkeit jedenfalls dort ansetzt,

wo ein Ereignis *erlebt* wird, unabhängig vom Zeitpunkt, wo ein Ereignis abläuft. — Wir haben einerseits die Aussage, daß das Leben wie im Film vorbeigehe, also unwirklich sei. Andererseits ist klar, daß Faber die Gegenwart nicht erlebt. Hier besteht wohl eine Wechselwirkung: Das Leben geht wie ein Film vorbei, weil Faber es verpaßt, in der Gegenwart zu erleben.

Walter Fabers Bericht ist als eine Art Tagebuch verfaßt. Das ist eine Form, die in höchstem Maße geeignet scheint, soeben Erlebtes mitzuteilen. Die Aufzeichnungen über die Geschehnisse eines bestimmten Tages erfolgen jedoch erheblich später. Dies gilt zumindest für den ersten Teil des Buches. Faber beginnt erst mit seinem Bericht, nachdem Sabeth schon tot ist; der ganze erste Teil ist in Rückblende erzählt. Das Wort Rückblende verwenden wir, weil tatsächlich von einem bestimmten Punkte, nämlich vom Zeitpunkt aus, wo Faber aufschreibt, in die Vergangenheit zurückgeleuchtet wird; dadurch wirken die Ereignisse, die Faber erzählt, alle gleich fern oder nah, sie liegen in gleicher Ebene. Das Nacheinander, die zeitliche Abfolge, ist auf ein Minimum reduziert; diese Wirkung wird noch verstärkt dadurch, daß Faber während des Schreibens immer wieder allgemeine Betrachtungen anstellt und den roten Faden des chronologischen Handlungsablaufes immer unterbricht. Frisch sagt einmal in «Bin oder Die Reise nach Peking»: «Man müßte erzählen können, so wie man wirklich erlebt» (S. 37). Faber erzählt, wie er wirklich erlebt; sein Bericht ist keine Aneinanderreihung von einzelnen Tagen, sondern eine Gesamtschau, die die Geschehnisse in einen Sinnzusammenhang stellt. Fabers ganzer Bericht, das ist entscheidend, ist ein Bericht aus der Erinnerung heraus. Im wesentlich kürzeren zweiten Teil des Buches kommen zwar immer häufiger die unmittelbaren Tagebuchaufzeichnungen auf, doch ist das Wichtigste dieses zweiten Teils wieder ein Ereignis, das zurückliegt, nämlich die Reise, die Faber unternimmt nach dem Tode Sabeths. Diese Reise ist eine eigentliche Erinnerungsreise, sie berührt alle entscheidenden Stationen, wie New York und Herbert im Dschungel noch einmal. Im großen ganzen läßt sich sagen: Ereignisse und Daten der Aufzeichnung liegen auffallend weit auseinander. Diese formalen Gegebenheiten weisen erstens ebenfalls darauf hin, daß Faber während des Ablaufes eines Ereignisses, in der Gegenwart, dieses Ereignis noch nicht erlebt. Dann aber weist der Bericht überhaupt durch sein bloßes Dasein darauf hin, daß sich später, nach dem Tode Sabeths, bei Faber eine Gesamtschau über das Vergangene herauskristallisiert. In der Erinnerung sieht Faber die Dinge in ihren Zusammenhängen — in der Erinnerung nimmt er sie wahr. Sie werden damit erst in der Erinnerung wirklich. Die Erinnerung ist also eine Gesamtschau, die die Geschehnisse in einen Sinnzusammenhang stellt. Wir kommen jedoch noch darauf zurück, von welchem Zeitpunkt an im Ablauf des Romans bei Faber überhaupt von Erinnerung gesprochen werden kann.

Wieso liegt für Faber die Wirklichkeit nicht in der Gegenwart? Hier muß man wohl von der Tatsache ausgehen, die er selbst betont: «Ich bin Techni-

ker» (S. 33). Das will im weitesten Sinn verstanden werden, es soll nicht heißen, daß ein Techniker mit seiner *Déformation professionnelle* beleuchtet werden soll. Gewiß, Faber hat seine Eigenheiten, wie sie nur ein Techniker in ihrer enervierenden Ausgeprägtheit haben kann. Zum Beispiel, daß er zu einem gänzlich unpassenden Zeitpunkt, nämlich kurz vor seinem Abschied von Ivy, einer Frau, mit der er immerhin zusammengelebt hat, seinen elektrischen Rasierapparat vollständig in die einzelnen Bestandteile zerlegen muß, einfach muß, nicht etwa, weil er ihn braucht, sondern weil es ihn an sich reizt, den Defekt zu beheben. Oder seine Sachlichkeit in Momenten, wo ein einziges Wort, das weniger sachlich, praktisch und klar wäre, eine Wohltat bedeuten würde für den andern Menschen. Wir meinen seine Reaktion auf Hannas Mitteilung, daß sie von ihm ein Kind erwarte, nämlich: «Bist du sicher?» (S. 66) und: «Willst du heiraten, ja oder nein?» (S. 67/68). Trotzdem ist nicht zu bezweifeln, daß Faber für den modernen Menschen an sich steht; er ist ein klarer Fall, weil er als Techniker den Einflüssen der Technik besonders offen gegenübersteht, er ist aber alles andere als ein Einzelfall in psychologischer Beleuchtung. Faber ist ein Typus. Schon der Titel des Romans deutet darauf hin, daß hier das Besondere, nämlich Herr Faber, für das Allgemeine, eben den «geschäftigen Menschen», steht. Wir leben technisch, sagt Faber, der Mensch als Beherrscher der Natur, und wer dagegen rede, solle konsequenterweise auch auf die Errungenschaften der modernen Technik verzichten, dann also keine Glühbirnen, keine Brillen, keine Brücken, keine Verkehrsmittel, keine medizinischen Eingriffe, dann solle man aus Naturgefühl an Blinddarmentzündung sterben. Max Frisch sieht den Problembereich von Wirklichkeit und Erinnerung in hohem Maße bestimmt durch die moderne Technik. Was beim Bericht Fabers sofort auffällt, ist der ständige Wechsel des Schauplatzes. Wir beginnen in New York und enden in Athen, dazwischen liegen die Stationen Guatemala, Frankreich, Italien, die Schweiz und Kuba, diese Stationen werden teilweise zweimal berührt. Faber ist immer unterwegs, ein geschäftiger Mensch. Sein Leben spielt sich zu einem großen Teil im Flugzeug, im Auto und im Zug ab. Schon im ganz handgreiflichen Sinn stimmt es also nicht, wenn er von sich sagt, er sei nun einmal ein Typ, der mit beiden Füßen auf der Erde stehe. Frisch ist der Ansicht — wir stützen uns hier auf längere Ausführungen in seinem Tagebuch (S. 56—57 Tagebuch) —, daß das menschliche Erleben durchaus nicht Schritt halte mit dem Tempo, in welchem wir die Ereignisse an uns vorüberziehen lassen können dank den Errungenschaften der Technik. Die Fähigkeit zu erleben beschränkt sich auf den Bereich, in welchem wir das Tempo einhalten, das uns von der Natur gegeben ist. Technik ist gewissermaßen eine außermenschliche Angelegenheit: der Mensch setzt ruhende Naturstoffe in Kräfte um und entfesselt diese nach eigenem Gutdünken. Technik ist somit nicht natürlich. Unser Erleben wird immer dünner, sobald das Tempo überschritten wird, das uns von Natur aus zukäme. «Es gibt, so scheint es,

einen menschlichen Maßstab, den wir nicht verändern, nur verlieren können. Daß er verloren ist, steht außer Frage . . . » (S. 57 Tagebuch). Walter Faber ist aus diesem menschlichen Maßstab gefallen. Er hat sein Tempo überschritten und ist mit dem Erlebnis einfach nicht mehr nachgekommen. Die Erlebnisse hinken immer weit hinter Fabers Gegenwart nach und können bestenfalls in der Erinnerung Gestalt gewinnen. «Das Kennzeichen dafür», sagt Frisch, «daß wir unser Tempo überschritten haben, ist das Ungenügen, das wir jedesmal empfinden, wenn ein anderer Wagen uns vorfährt; zwar fahren wir selber schon so, daß mein Erlebnis nicht mehr folgt; in der Hoffnung aber, das verlorene Erlebnis einzuholen, geben wir nochmals Gas. Es ist das luziferische Versprechen, das uns immer weiter in die Leere lockt» (S. 57 Tagebuch). Fabers Heiratsantrag an Sabeth ist ein Beispiel dafür. Die verfängliche Frage, von der Faber selbst weiß, daß sie Unsinn ist, fällt nicht, weil sie aus einer Fülle von Erinnerung hervorbricht, sie fällt aus dem Gefühl der Leere heraus, aus dem Gefühl heraus, ein Erlebnis verpaßt zu haben. Hanna ist das verlorene Erlebnis, und mit Sabeth gibt Faber, wenn wir den Vergleich von Max Frisch heranziehen wollen, nochmals Gas, um das verlorene Erlebnis einzuholen.

Das übersetzte Tempo mit seiner Wirkung, die Gegenwart zu entwirklichen, ist gewollt. Es erspart Faber, dem Leben im Augenblick standhalten zu müssen. Deshalb filmt er auch immer, wenn die Situation kritisch wird, das heißt, wenn ein Erlebnis von ihm gefordert würde, bei Abschieden, bei Naturerscheinungen, im Anblick des Todes — er entzieht sich dem Erlebnis. Hanna nennt Technik den Kniff, die Welt so einzurichten, daß wir sie nicht erleben müssen. Die Technik ist der «Kniff, die Welt als Widerstand aus der Welt zu schaffen, beispielsweise durch Tempo zu verdünnen, damit wir sie nicht erleben müssen» (S. 241). Diesen Satz interpretieren wir: Die Technik ist der Kniff, unserer Umwelt die Gegenständlichkeit zu entziehen, sie unwirklich zu machen wie einen Film, um sie nicht erleben zu müssen. Man fragt sich, wieso dieser Kniff? Warum will Faber nicht erleben? Dazu zwei Zitate. Faber äußert sich über die Höchstgeschwindigkeitsrechenmaschine, einen sogenannten Roboter, folgendermaßen: «...eine Maschine, die heute schon jedes Menschenhirn übertrifft. In einer Minute zwei Millionen Additionen oder Subtraktionen! . . . und eine Aufgabe, die bisher das ganze Leben eines Mathematikers erfordert hätte, wird in Stunden gelöst, und zuverlässiger gelöst, weil sie, die Maschine, nichts vergessen kann, weil sie alle eintreffenden Informationen, mehr als ein menschliches Hirn erfassen kann, in ihre Wahrscheinlichkeitsansätze einbezieht. Vor allem aber: die Maschine erlebt nichts, sie hat keine Angst und keine Hoffnung, die nur stören, keine Wünsche in bezug auf das Ergebnis . . . » (S. 105/106). Faber versucht nach Möglichkeit, sein Leben den Prinzipien anzugleichen, nach denen diese Maschine arbeitet. Keine Wünsche in bezug auf das Ergebnis — auf das Leben übertragen heißt das: keine Entwicklung auf etwas hin. Sein Leben bewegt sich nicht innerhalb der Zeit in einem Ablauf,

es wächst nicht, gewissermaßen pflanzenhaft, mit der Natur, sondern es ist ein Nebeneinander von unendlich vielen schattenhaften Bildern, ein Nebeneinander von verlorenen Erlebnissen. Faber hat die Möglichkeiten, die sich ihm zum Erlebnis boten, verpaßt, sie blieben Möglichkeiten und haben sich nicht zu einem wirklichen Erlebnis auskristallisiert. Erleben bedingt, daß man eine dieser Möglichkeiten in die Hand nimmt und ans Licht rückt, daß man sie wirklich macht. Damit hat man auch schon eine bestimmte Perspektive, einen Wunsch in bezug auf das Ergebnis. Der Roboter hat keinen Wunsch in bezug auf das Ergebnis, weil er keine Perspektive hat. Warum Faber in diesem Bereich des Unwirklichen steckenbleiben will, warum er nichts verwirklicht, zeigt das zweite Zitat, das wir in diesem Zusammenhang bringen: «...ich... sagte lediglich, daß Skulpturen und Derartiges nichts anderes sind (für mich) als Vorfahren des Roboters. Die Primitiven versuchten den Tod zu annullieren, indem sie den Menschenleib abbilden — wir, indem wir den Menschenleib ersetzen. Technik statt Mystik!» (S. 109). Die Technik, so haben wir gesehen, wird als Kniff benutzt, um das Leben nicht als ein unwiederholbares Nacheinander erleben zu müssen, sondern um sich wohnlich einrichten zu können in einem schattenhaften Bereich möglicher Erlebnisse, die nicht verwirklicht werden. Die unbequemste Tatsache von der Welt ist bei einer solchen Lebensweise der Tod, ein einmaliges Faktum, um das auch Faber trotz allen Anstrengungen nicht herumkommt. Gerade das aber ist Fabers Ziel; er entwirkt die Gegenwart, um den Tod nicht erleben zu müssen. Hanna sagt, daß Fabers Irrtum der Versuch sei, ohne den Tod zu leben (S. 241). Faber versucht auch, ohne den Gedanken an Geburt zu leben. Geburt und Tod sind die festen Punkte eines Ablaufes, und gerade dies, das Leben als Ablauf, will er vermeiden. Daß er das Kind, das Hanna erwartet, nicht will, ist schon bezeichnend: Er müßte dadurch eben auch annehmen, daß er selbst um eine Generation älter geworden, dem Tod näher getreten ist. Er müßte annehmen, daß das Leben, wie Hanna sagt, mit den Kindern geht. Man versteht von hier aus, wieso der Dschungel für Faber so hassenswert ist. Das blühende Dickicht des Dschungels läuft völlig in einem Kreislauf von Geburt und Tod ab. Symbol des Todes sind die schwarzen Zopilote, Aasgeier, die nur darauf warten, daß ihnen das Lebende anheimfällt. Verständlich, daß Faber nervös wird und seinen Magen spürt, wenn er dies mit ansehen muß, er als Mensch, der «The American way of life» lebt, wie Frisch das nennt, ein Leben, das steckenbleibt im «Optimismus als Neon-Tapete vor der Nacht und vor dem Tod» (S. 251). «Was mir auf die Nerven ging», sagt er, «die Molche in jedem Tümpel, in jeder Eintagspflanze ein Gewimmel von Molchen — überhaupt diese Fortpflanzerei überall, es stinkt nach Fruchtbarkeit, nach blühender Verwesung. Wo man hinspuckt, keimt es!» (S. 71/72).

Im Hinblick auf Geburt und Tod haben wir einmal von Ablauf und einmal von Kreislauf gesprochen. Wir glauben nicht, daß sich das widerspricht. In

Frischs Werken kommt verschiedentlich der Satz vor: «Alles wiederholt sich, nichts kehrt uns wieder<sup>1</sup>.» Wir interpretieren: Der Kosmos, das Natur-All, schwingt in einem großen Kreislauf von Geburt und Tod, die ständig ineinander übergehen. Soweit wiederholt sich alles. Dem einzelnen Menschen aber kehrt nichts wieder, sein Leben ist ein einmaliger Ablauf mit den festen Begrenzungen Geburt und Tod, und dieser Ablauf ist ein winziger Ausschnitt innerhalb des großen Kreislaufes, ein Ausschnitt allerdings, der nicht herausfallen sollte aus dem großen Naturgefüge, wie es beim Homo faber der Fall ist. Aasgeier und keimendes Leben in nächster Nähe — das vermögen nur Menschen auszuhalten, die in dem Tempo, das die Natur gibt, mitschwingen. Im Dschungel sind es die Indios, Nachfahren der hochentwickelten Maya-Kulturen; auch Hanna ist ein Mensch, der das kann, auch die Neger-Spanier-Mischlinge, die Faber kurz vor seinem Tod so sehr bewundert, können das. Wie Pilze, berichtet Faber von den Indios, sitzen sie auf der Erde, ruhig, schweigend, gelassen. Sie sind selber pflanzenhaft geworden. Faber jedoch, der dieses Tempo der Natur nicht mehr hat, der es längst überschritten hat, ist weit davon entfernt, sich in diesen Kreislauf einzufügen. Das kann man auch an Einzelheiten ablesen. Seine Manie zum Beispiel, sich dauernd rasieren zu müssen, auch wenn es gar nicht nötig ist, kommt daher, daß er sich unraziert, so sagt er wörtlich, wie eine Pflanze vorkommt. Er erträgt nichts an sich, das ihn daran erinnert, er sei selber ein organisches Wesen und als solches dem Wachstum, dem Verfall und dem Tod unterstellt. Kurz vor seiner Operation im Krankenhaus in Athen hadert Faber geradezu mit dem lieben Gott über den Menschen, diese leidige Konstruktion, die zwar als Konstruktion möglich sei, gut, aber als Material verfehlt, weil dieses Material eben verfällt (S. 244).

Fabers Art, den Tod zu vermeiden, bedingt auch sein Verhältnis zur Zeit. Geburt, Älterwerden und Tod sind Erlebnisse in der Zeit. Faber will diese Erlebnisse nicht — er will nicht Entwicklung eines einmaligen Lebens, sondern eine Addition von Erlebensmöglichkeiten. Wenn er den Tod annullieren will, muß er auch die Zeit annullieren, die Zeit als einmaligen Ablauf. Wir deuten hier auf die Beziehung Hanna-Faber-Sabeth. Wenn Faber auf Deck seines Schiffes kommt, ist ihm in bezug auf Hanna in höchstem Maß bewußt, ein Erlebnis verpaßt zu haben. Er hat dieses Gefühl der Leere, von dem Frisch als von einer Folge des übersetzten Tempos spricht. Er ist jedoch außerstande, sich Hanna nun, nach zwanzig Jahren, vorzustellen. «Ich sah sie nicht, wie gesagt, nicht einmal mit geschlossenen Augen. Zwanzig Jahre sind eine Zeit. Stattdessen... wieder das junge Ding, das Fräulein Elisabeth Piper heißt» (S. 112). Dieses «Stattdessen» ist in seiner ganzen Gewichtigkeit aufzufassen. Sabeth ist ein Stattdessen, ein Ersatz für Hanna. Wir wollen damit nicht sagen, daß Faber in der Erinnerung Hanna erlebt und in Tat und Wahrheit und sozusagen aus Versehen Sabeth im Arm hat. Sabeth hat bei Faber nicht die Funktion, den Gedanken an Hanna aufzuschüren, sondern, ihn zum Erlöschen



zu bringen. Es ist bezeichnend, daß Sabeth Walter Faber im ersten Augenblick sofort an Hanna erinnert, je näher er ihr aber kommt, desto mehr vergißt er die Ähnlichkeiten, schließlich scheint es ihm überhaupt erstaunlich, daß er je an eine Ähnlichkeit denken konnte. Genau das bezweckt Faber mit Sabeth. Wir haben gesehen, daß er gefährlich nahe daran ist, realisieren zu müssen, daß zwanzig Jahre eine Zeit sind. Hanna als fünfzigjährige Frau — das ist zu viel verlangt für Faber. Das hieße, dem Alter und dem Tod ins Auge zu blicken. Die Rettung ist Sabeth. Sie soll diesen Satz auslöschen: «Zwanzig Jahre sind eine Zeit.» Mit Sabeth versucht Faber, die Zeit um zwanzig Jahre zurückzudrehen. Mit andern Worten: Sabeth ist auch ein Mittel, den Tod zu annullieren. Sabeth hat für Faber also genau die gleiche Funktion wie der Roboter und die Statue. Frisch hat diesen Bezug bis in die sprachlichen Wendungen hinein ausgeführt, nämlich in der Szene auf dem Grabhügel an der Via Appia, unmittelbar bevor Faber erfährt, daß Sabeth Hannas Tochter ist. Faber liegt im Gras, Sabeth steht über ihm: «Ihre Espadrilles, dann ihre bloßen Waden, ihre Schenkel, die noch in der Verkürzung sehr schlank sind, ihr Becken in den straffen Cowboy-Hosen; sie hatte beide Hände in den Hosentaschen, als sie so stand. Ihre Taille nicht zu sehen, wegen der Verkürzung. Dann ihre Brust und ihre Schultern, Kinn, Lippen, darüber schon die Wimpern, ihre Augenbogen blaß wie Marmor, weil Widerschein von unten. . . so stand sie, während ich auf der Erde lag, im Wind. Schlank und senkrecht, dabei sprachlos wie eine Statue» (S. 162/163). Das ist die Schilderung einer Statue. Faber erlebt die sprühende Gegenwart nicht, die Sabeth verkörpert, er verpaßt diese Gegenwart, wie er die Gegenwart mit Hanna verpaßt hat. Sabeth ist Fabers Versuch, das verlorene Erlebnis, eben Hanna, einzuholen, indem zwanzig Jahre zurückgedreht werden. Sabeth ist der Versuch einer Repetition. Diese Repetition mißlingt, weil sich die vergangene Zeit als nicht wieder einholbar erweist, weil das Leben anscheinend ein einmaliger Ablauf ist und nicht eine Addition von Wiederholbarem — «nichts kehrt uns wieder». Das Inzestmotiv ist so auszulegen, daß Faber widernatürlich handelt im wörtlichen Sinn — wider die Natur, wider die Zeit; im Maße, wie er das Tempo der Natur überschritten hat, will er die Zeit beliebig zurückdrehen und verlangsamen. Daß Fabers Zeitsinn ebenfalls aus dem organischen Zusammenhang geraten ist, wie seine Fähigkeit zu erleben, daß er auch in bezug auf die Zeit nicht mehr das Tempo der Natur hat, zeigen folgende Zitate: «Es war Mitternacht — schätzungsweise, ich hatte ja meine Uhr nicht mehr, aber abgesehen davon, es war tatsächlich, als stehe die Zeit» (S. 207) und: «Ich redete über meine Uhr. . . und über die Zeit ganz allgemein; über Uhren, die imstande wären, die Zeit rückwärts laufen zu lassen» (S. 219).

Fabers Beziehung zum Tod und zur Zeit — und damit zur Wirklichkeit — zeigt sich außerordentlich klar in seinen zwei Begegnungen mit Professor O., dessen Gestalt wir als Personifikation des Todes deuten. Darauf läßt die Be-

schreibung seines Aussehens schließen: sein Gesicht, das gar kein Gesicht mehr ist, nur noch ein Schädel mit Haut drüber, sein beständiges Totenschädel-Lachen, die lederne Haut, die tiefliegenden Augen. Faber muß aufpassen, um nicht zu sagen: «Ich weiß, man sagte es mir, daß Sie gestorben sind» (S. 145), weil er überzeugt ist, daß dieser Mann eigentlich schon gestorben ist. Professor O. war für Faber immer eine Art Vorbild; im Krankenhaus in Athen wird Faber immer mehr zu seinem Spiegelbild. Seine Augen liegen ebenso tief in den Höhlen, er bemerkt, daß seine Ohren abstehen, wie er es bei Professor O. bemerkte, er sieht bei sich ebenfalls die verfallenden Zähne — beide haben auch die gleiche Krankheit, Magenkrebs. Faber beginnt Professor O. immer mehr zu gleichen, weil er dem Tod zu gleichen beginnt, weil er stirbt. In Kuba, unter lauter lebenssprühenden Menschen, fühlt sich Faber als «Leichnam im Corso der Lebenden», auch dies parallel zu Professor O., der lebt, aber eigentlich schon tot ist. Der Sinn dieses Vergleichs zwischen Professor O. und Faber liegt wohl darin, daß nur der Tod selbst, der Tod als Faktum, so außerhalb der Zeit steht, so zeitlos ist wie Faber. Faber hat sich, ohne es zu wissen, den Tod zum Vorbild genommen, als er beschloß, den Tod zu annullieren. Ein Leben stößt nur dann zur Wirklichkeit vor, wenn es geführt wird im ständigen Bewußtsein, daß der Tod daneben steht — das wäre dann eben ein Leben, das die blühende Verwesung des Dschungels erträgt. Faber kommt gar nicht zum Leben, weil er aus der Zeit gefallen ist. Er ist weder tot noch lebendig. Das ist der Sinn der Szene, die sich zwischen ihm und Professor O. im Café Odéon abspielt: Faber entdeckt in der Marmorplatte des Tischchens eine versteinerte Schnecke und zeichnet ihre Spirale nach. «Was zeichnen Sie denn, Faber?» lacht Professor O. (S. 275). Gleich darauf erscheint ein alter Kellner, erkennt Faber und findet ihn jetzt, nach zwanzig Jahren, unverändert, was Professor O. wieder außerordentlich amüsiert. Er ist, scheint es, im Bild. Es ist ein Glück, daß Faber nicht weiß, was er zeichnet; die versteinerte Schnecke ist Abbild seiner selbst, ein Wesen, das aus dem natürlichen Werden und Vergehen in die Zeitlosigkeit gerissen wurde und sich nicht verändert; es kann nicht leben, aber auch nicht altern und sterben.

Nachdem Faber erfahren hat, daß Sabeth Hannas Tochter ist, rechnet er sich im stillen aus, daß sie nur das Kind von Joachim sein könne. «Wie ich's rechnet, weiß ich nicht; ich legte mir die Daten zurecht, bis die Rechnung wirklich stimmte, die Rechnung als solche» (S. 172). Wir wissen, daß es nur die Rechnung ist, die in diesem Fall stimmt. Man wird auch kaum Grund haben, an Fabers Feststellung zu zweifeln, daß laut Statistik die Mortalität bei Schlangenbiß nur drei bis zehn Prozent betrage. Wir wissen jedoch, daß Sabeth stirbt und daß Faber selbst stirbt an seiner Operation, trotz Statistik. Das sind Beispiele; eigentlich ist jedoch Walter Fabers ganzes Leben so. Es ist ein Leben, das in sich stimmen würde, aber doch nie zum Stimmen kommt, weil es nicht zusammenstimmt mit dem Tempo der Natur. Die Natur rechnet anders als

Faber. Wenn er am Ende seines Lebens in Athen sein blutiges Hemd wäscht, heißt das, daß er schuldig geworden sei. Seine Schuld besteht letztlich darin, daß er sein Leben unwirklich machte, indem er es aus dem Tempo herauslöste, das von der Natur dem Menschen als sein Tempo zugedacht war. Der Roman ist voller Hinweise darauf, daß sich Unheil anbahnt, weil Faber wider die Natur geht. Drohende Naturerscheinungen wiederholen sich. Am Tag des Heiratsantrages an Sabeth, es ist Fabers fünfzigster Geburtstag, steht ein Komet am Himmel, und wenn Sabeth und Faber sich in Paris wieder treffen, erhebt sich aus blauem Himmel ein Schneegestöber. Während der Nacht in Avignon herrscht Mondfinsternis, und im Museum in Rom wird das Gesicht der schlafenden Erinnye wach, lebendig, geradezu wild, wenn die Schatten von Sabeth und Faber darüber fallen. Walter Faber baut sein Leben auf auf dem Satz «Technik statt Mystik!»; das Ende des Romans, Fabers letzte Tage in Kuba, ist ein großer Widerruf dieses Satzes. Unter Mystik ist ein Bereich zu verstehen, wo die Fäden des Lebens zusammenlaufen und sinnvoll geknüpft werden von einer letzten sinngebenden Instanz, von Göttern oder vom Schicksal. Daß sein Leben nicht nach Statistik verläuft, sondern eine Verkettung von Unwahrscheinlichkeiten ist, sieht Faber selbst. Sein Leben sieht wirklich so aus, als hätte eine rächende Gottheit beschlossen, Faber eigens deswegen, weil er nicht an die Einmaligkeit und den Sinnzusammenhang des Lebens glaubte, durch eine ungeheure, einmalige Verknüpfung des Lebens hindurchzujagen, durch eine Verknüpfung, die aus lauter Unwahrscheinlichkeiten besteht. Am Anfang des Berichtes versucht Faber freilich, sich selber einzureden, daß das Unwahrscheinliche als Erfahrungstatsache Geltung haben könne ohne Mystik, das heißt, ohne den Schicksalsbegriff. «Mathematik genügt mir», sagt er (S. 30). Dabei stellt er folgende Überlegung an: «Indem wir vom Wahrscheinlichen sprechen, ist ja das Unwahrscheinliche immer schon inbegriffen, und zwar als Grenzfall des Möglichen, und wenn es einmal eintritt, das Unwahrscheinliche, so besteht für unsereinen keinerlei Grund zur Verwunderung, zur Erschütterung, zur Mystifikation» (S. 31). Wenn auch, mathematisch gesprochen, kein Grund zur Erschütterung besteht, so ist die Erschütterung doch da, wenn Faber in Kuba Juana fragt, ob sie an Todsünde glaube, ob sie glaube, daß Schlangen von Göttern und Dämonen gesteuert werden.

Von welchem Zeitpunkt an kann man bei Faber von einem Erleben in der Erinnerung sprechen? Anlässlich des Verhältnisses Hanna-Faber-Sabeth versuchten wir zu zeigen, daß man nicht sagen kann: Faber erlebt in der Erinnerung seine Liebe zu Hanna an Sabeth. Erinnerung ergibt sich aus der Fülle, nicht aus der Leere, vor allem jedoch setzen wir, wenn wir von Erinnerung sprechen, eigentlich schon voraus, daß wir ein Jetzt und ein Damals, also einen Ablauf der Zeit anerkennen. Eine Erinnerung befaßt sich mit der Vergangenheit. Faber ist jedoch zum Zeitpunkt, wo die Beziehungen zu Sabeth geknüpft werden, noch weit davon entfernt, das Leben einzufügen in ein Jetzt und ein

Damals. Sabeth ist das Mittel, Erinnerung zu tilgen, das Mittel, den Tod zu annullieren. Allerdings mißlingt dieses Unternehmen Fabers; in Paris, gerade vor seiner Reise mit Sabeth, beginnt er sich als alter Mann zu fühlen, an Sabeth merkt er, daß er älter geworden ist. In diesem Moment taucht auch zum ersten Mal Professor O., eben der Tod, auf. Die Einsicht, daß das Leben ein Ablauf in der Zeit sei, der keine Wiederholung zulasse, kommt bei Faber nun langsam auf. Sie ist voll da in Athen, wo er der gealterten Hanna entgegentritt. Er sieht die Falten in ihrem Gesicht, er sieht ihre verbrauchten Hände. Faber muß sich in Athen damit abfinden, daß es zwei sind, Sabeth und Hanna, und daß zwanzig Jahre eine Zeit sind. Sabeths Tod läßt ihn ebenfalls die Einmaligkeit des Lebens spüren. Nun hört auch seine Filmerei auf; während der Tage in Kuba sagt er: «Ich filme nichts mehr. Wozu! Hanna hat recht: nachher muß man es sich als Film ansehen, wenn es nicht mehr da ist, und es vergeht ja doch alles —» (S. 259). Durch die Begegnung mit Hanna und den Tod Sabeths gewinnt Faber Sinn für die Zeit; er sieht das Leben jetzt als Einmaligkeit. Damit gewinnt Faber ein Damals und ein Jetzt, er hat nun Vergangenheit, und erst von diesem Augenblick an kann man sagen, daß er Erinnerung erlebt. Nun, wo Faber das Leben in der Zeit annimmt, wird er auch in einem unglaublichen Tempo älter — vierundzwanzig Stunden nachdem er mit Sabeth am Strand vor Athen badete, steht er mit Hanna dort, und der Tag mit Sabeth kommt ihm wie eine Jugenderinnerung vor. Es *ist* auch eine Jugenderinnerung insofern, als in diesem einen Tag das Älterwerden von ihm angenommen wurde und das Alter damit durchbricht durch diese «Neon-Tapete vor der Nacht und vor dem Tod», wie Frisch es nennt. Kein Zufall, daß auch Fabers Krankheit jetzt durchbricht; die versteinerte Schnecke ist aus ihrer Versteinierung gelöst und kann nun auch sterben. In diese Zeit, in welcher Faber an Sabeth und Hanna das Jetzt und das Damals erlebt hat, in diese Zeit, wo er sich Vergangenheit in der Erinnerung zu eigen macht, fällt auch die Aufzeichnung des ganzen Berichts. Der Roman «Homo faber» ist eine Aufzeichnung aus der Erinnerung heraus. Faber vermag nun Erinnerung zu erleben, er ist erfüllt von ihr. Seine Erinnerung wird ihm jetzt Gegenwart in dem Sinne, daß sie Gestalt gewinnt. Fabers Erinnerung, seine Vergangenheit, beschränkt sich auf die kurze Spanne seines Lebens, in welcher er Sabeth und die gealterte Hanna als zwei Personen vor sich sieht. Diese Spanne jedoch, die in der Erinnerung erlebt wird, gehört zu Fabers Wirklichkeit, seine Erinnerung sagt ihm immer: Das war damals, das war einmalig, und es ist unwiederholbar.

Zu diesem Wirklichkeitserlebnis in der Erinnerung gehört auch der feste Punkt eines Hier und Jetzt. Daß Faber ein solches Hier und Jetzt nach dem Tod Sabeths ebenfalls gewonnen hat, zeigt seine ganze Art zu erleben in den Tagen in Kuba: Wie noch nie erlebt er dort Erinnerung, er sitzt am Strand und erzählt dem jungen Mädchen Juana sein ganzes Leben; wie noch nie erlebt er aber auch Gegenwart. «Meine Lust, jetzt und hier zu sein» (S. 248), und:

«Ich preise das Leben» (S. 258) sind Sätze, die für Faber erst jetzt möglich sind. Er hat das Jetzt, weil er sich ein Damals zu eigen gemacht hat, eben Hanna und Sabeth, und er hat das Leben, weil schon der Tod seinen Schatten über ihn wirft. Auf Grund dieser Feststellungen definieren wir Wirklichkeit im Sinne dieses Romans als Gegenwart in der Gegenwart, als gestalthaftes Dasein im Augenblick im vollen Bewußtsein, daß diese Augenblicke Einmaligkeit besitzen und der Vergangenheit anheimfallen. Ein wirkliches Leben ist ein Leben, das im Augenblick ist und das auch gewesen ist, ein Leben, in welchem die Augenblicke erfüllt sind und organisch auseinander hervowachsen. So sind auch die Zeilen zu verstehen, die Faber kurz vor seiner Operation aufschreibt: «...aber vor allem: standhalten dem Licht, der Freude... im Wissen, daß ich erlösche im Licht über Ginster, Asphalt und Meer, standhalten der Zeit, beziehungsweise Ewigkeit im Augenblick. Ewig sein: gewesen sein» (S. 282/283). Standhalten der Zeit im Augenblick: das heißt, in der Gegenwart sein im Wissen, daß uns diese Gegenwart immer in die Vergangenheit entgleitet. Standhalten der Ewigkeit im Augenblick: das heißt, wissen darum, daß der Kosmos in sich selber kreist in steter Wiederholung und daß der einzelne Mensch ein kleiner Abschnitt ist in diesem Kreislauf. Im Grunde sind diese zwei Aspekte, die ein Leben haben sollte, um wirklich zu werden, bereits in den Forderungen enthalten, die im Dschungel an Faber gestellt werden, in den Forderungen, gleichzeitig den Anblick von Tod und Geburt aushalten zu können. «Alles wiederholt sich, nichts kehrt uns wieder», der Kosmos wiederholt sich, wir sind jedoch nur einmal. Ein wirkliches Leben ist ein Leben, das bewußt diese zwei Aspekte in sich trägt: die Zeit und die Ewigkeit; die Zeit als der Augenblick, der uns nicht wiederkehrt (nichts kehrt uns wieder) und die Ewigkeit als der Kosmos, der in sich selber kreist (alles wiederholt sich).

<sup>1</sup> J'adore ce qui me brûle, S. 465. Vgl. auch Bin oder Die Reise nach Peking, S. 108, und Stiller, S. 465.