

HUMANIORA: GERMANISTICA 4

**TRADITION UND MODERNE
IN DER LITERATUR
DER SCHWEIZ IM
20. JAHRHUNDERT**

KONFERENZBEITRÄGE

HERAUSGEBER:

**EVE PORMEISTER
HANS GRAUBNER**



HUMANIORA: GERMANISTICA 4

HUMANIORA: GERMANISTICA 4

**Tradition und Moderne
in der Literatur der Schweiz im
20. Jahrhundert**

Beiträge zur Internationalen Konferenz zur
deutschsprachigen Literatur der Schweiz
26. bis 27. September 2007

herausgegeben von
EVE PORMEISTER
HANS GRAUBNER



Reihe HUMANIORA: GERMANISTICA der Universität Tartu

Wissenschaftlicher Beirat:

Anne Arold (Universität Tartu), Dieter Cherubim (Georg-August-Universität Göttingen), Heinrich Detering (Georg-August-Universität Göttingen), Hans Graubner (Georg-August-Universität Göttingen), Reet Liimets (Universität Tartu), Klaus-Dieter Ludwig (Humboldt-Universität zu Berlin), Albert Meier (Christian-Albrechts-Universität zu Kiel), Dagmar Neuendorff (Åbo Akademie Finnland), Henrik Nikula (Universität Turku), Eve Pormeister (Universität Tartu), Mari Tarvas (Universität Tallinn), Winfried Ulrich (Christian-Albrechts-Universität zu Kiel), Carl Wege (Universität Bremen).

Layout:

Aive Maasalu

Einbandgestaltung:

Kalle Paalits

ISSN 1736-4345

ISBN 978-9949-19-018-8

Urheberrecht: Alle Rechte an den Beiträgen verbleiben
bei den Autoren, 2008

Tartu University Press
www.tyk.ee

*Für Unterstützung danken die Herausgeber
der Stiftung Pro Helvetia*

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort.	9
<i>Eve Pormeister</i> (Tartu). „JE MEHR DIFFERENZIERUNG, DESTO MEHR KULTUR“. BEGRÜSSUNG	12
<i>Ivana Wagner</i> (Helsinki/Schweiz). NUR DAS GESPROCHENE WORT GILT. BEGRÜSSUNG DURCH DIE BOTSCHAFTSRÄTIN, STELLVERTRETERIN DES MISSIONSCHEFS AN DER SCHWEIZER BOTSCHAFT IN HELSINKI (2004–2008)	16
<i>Dominik Müller</i> (Genf). DER 48ER UND DIE 68ER. DIE GOTTFRIED-KELLER-REZEPTION BEI ADOLF MUSCHG, PETER BICHSEL, HUGO LOETSCHER, OTTO F. WALTER UND URS WIDMER	19
<i>Tatjana Kuharenoka</i> (Riga). „IMMER, WENN ICH HUNGER HABE, GELÜSTET ES MICH, EINEN BRIEF ZU SCHREIBEN“: ROBERT WALSER ALS BRIEFAUTOR	38
<i>Helmut Göbel</i> (Göttingen). FRIEDRICH DÜRRENMATTS POLITISCHES ENGAGEMENT	53
ANHANG	72
<i>Wolf Wucherpfennig</i> (Roskilde). SCHWEIZER TRAGIKOMÖDIEN. ZU DÜRRENMATTS „ROMULUS DER GROSSE“ UND FRISCHS „DON JUAN ODER DIE LIEBE ZUR GEOMETRIE“ ...	85
<i>Hans Graubner</i> (Göttingen). THEOLOGISCHE ASPEKTE IN FRIEDRICH DÜRRENMATTS „DER BESUCH DER ALTEN DAME“	105

<i>Beatrice Sandberg</i> (Bergen). KINDHEIT ALS NARRATIV BEI ERICA PEDRETTI, OTTO F. WALTER, JÜRG AMANN UND SILVIO BLATTER	134
<i>Aija Sakova</i> (Tartu). DIE GESCHICHTE SPIELT SICH IM KOPF AB – „AGNES“ VON PETER STAMM	155
<i>Eve Pormeister</i> (Tartu). MIT MÜTTERN UND ÄPFELN DURCH DIE ZEITEN. GERTRUD LEUTENEGGER: POMONA (2004)	166
<i>Daniel Annen</i> (Schwyz). VOM HEILIGEN MICHAEL ZUM UNFLÄTIGEN NARRENTANZ. MEINRAD INGLIN UND GERTRUD LEUTENEGGER IM KONTEXT DES SCHWYZER BRAUCHTUMS.....	193
HERAUSGEBER UND AUTOREN	233

VORWORT

*Je mehr Differenzierung, desto mehr Kultur.
Die Stimmen, das Gewebe, die Farben, die
Rhythmen können nicht autonom und vielfältig
genug sein.*

(Gertrud Leutenegger)

Durch die langjährige Pflege des Kontakts zur Schweizer Literaturszene sind Verbindungen entstanden, die eine internationale Konferenz über „Tradition und Moderne in der Literatur der Schweiz im 20. Jahrhundert“ am 26. und 27. September in der Universitätsstadt Tartu am Emajõgi möglich gemacht haben. Diese Tagung war nicht nur ein Zeichen dafür, dass die drei großen deutschsprachigen Literaturen von der Tartuer Germanistik gepflegt werden – im Frühjahr 2006 war eine Tagung über Ingeborg Bachmann der österreichischen Literatur gewidmet und eine Konferenz zur Literatur der Bundesrepublik Deutschland ist geplant –, sondern bekundet zugleich, dass die estnische Germanistik sich bewusst ist, mit solchen Initiativen die kulturpolitischen Verbindungen zwischen Estland und den deutschsprachigen Ländern zu festigen und zum notwendigen Kulturaustausch zwischen den Ländern der EU beizutragen. Dieser Aspekt wurde besonders durch die Grußworte deutlich, die der Berater des Bildungs- und Wissenschaftsministeriums, Toomas Liivamägi, und die Botschaftsrätin und Stellvertreterin des Schweizer Botschafters in Helsinki, Ivana Wagner, zu Beginn der Konferenz sprachen. Zur Bekräftigung dieser kulturellen Verbindung zwischen der Schweiz und Estland eröffnete die Botschaftsrätin im Rahmen der Konferenz auf einem Empfang der Schweizer Botschaft mit bewegenden Worten das Schweizer Lesezimmer im Deutschen Kulturinstitut in Tartu. Der Schweizer Lesesaal in der Nationalbibliothek Estlands in Tallinn wurde bereits am 19. Juli 2001 wiedereröffnet.

Mit dem Thema „Tradition und Moderne“ hat sich die Konferenz einen gegenwärtig kulturell brisanten Gegenstand gewählt. Wir leben in einer Zeit großen kulturellen Umbruchs in Europa, seine Länder wachsen zusammen und müssen zugleich um der notwendigen Vielfalt willen ihre Eigenständigkeit bewahren, denn das Nicht-Respektieren kultureller Differenzen und ihre „Uniformierung“ beeinträchtigt die

kulturelle Einmaligkeit, Unwiederholbarkeit und Vielfalt unterschiedlicher Nationen. Das gilt besonders für die kleineren Länder, die Gefahr laufen, ganz in den Sog der Großen zu geraten. Sie besonders, die Schweiz ebenso wie Estland, müssen sich auf ihre Traditionen besinnen und Modernisierung mit Augenmaß betreiben.

So ist es kein Wunder, dass die Schriftsteller der Schweiz die vielfältige Sonderstellung ihres Landes in Europa reflektieren. Ein kleiner Kreis von Wissenschaftlern, der bald zu einer intensiven Diskussionsgemeinschaft zusammenwuchs, ging diesen Problemen in den Werken von Schweizer Autoren nach. Gezeigt wurde die Präsenz des literarischen Übervaters der Schweizer Literatur, Gottfried Kellers, bei Autoren der 60er Jahre wie Otto F. Walter, Hugo Loetscher, Adolf Muschg und Urs Widmer. Diese engagierten Autoren, die sich zwar in die demokratische Tradition der Schweiz stellen und zu Keller in ein fast identifikatorisches Verhältnis treten, spielen anlässlich der veränderten politischen Öffentlichkeit im 20. Jahrhundert jedoch eine entschieden andere Rolle als ihr großes literarisches Vorbild. Aus der Sicht der Tradition und der Moderne wurden auch die poetischen Auffassungen von zwei anderen Klassikern der Schweizer Literatur, von Robert Walser und Meinrad Inglin, in den Mittelpunkt der Betrachtungen und Diskussionen gerückt, namentlich im Hinblick auf die Schriftform und das Autobiographische sowie auf die Dorfwirklichkeit und die Karnevalisierung der Literatur. Natürlich kamen die beiden großen Beobachter der Auswirkungen des Faschismus, Frisch und Dürrenmatt, zur Sprache mit ihren Versuchen, die prekäre Nachkriegssituation in tragikomischen Dramen zu verarbeiten. Zudem wurde Dürrenmatts politisches Engagement an seiner Auseinandersetzung mit dem „Vater der Wasserstoffbombe“, Edward Teller, gezeigt, die bei einer Fernsehdiskussion stattgefunden hatte. (Wichtige Passagen aus dieser Diskussion werden im Anhang erstmals gedruckt.) Der Einbruch der Moderne in die Familie wurde an Autoren wie Erica Pedretti, Thomas Hürlimann und Silvio Blatter vorgeführt. Besonderes Augenmerk galt jüngeren Autoren wie Peter Stamm oder der zu Unrecht weniger bekannten Gertrud Leutenegger, deren aspektreiches Werk die moderne Befindlichkeit des Subjekts in lyrisch anmutender Schreibweise bewusst macht sowie die Selbstvergewisserung der Frau in den Mittelpunkt rückt. Mit ihrem 1975 erschienenen Debütroman „Vorabend“ hat sie

dem weiblichen literarischen Schaffen in der Schweiz zum Durchbruch verholfen.

Mit der Veröffentlichung der überarbeiteten und erweiterten Vorträge dieser Tagung in Estland hoffen wir, zur gegenwärtigen Diskussion um Orientierung und Kulturtransfer beizutragen.

HERAUSGEBER

Tartu/Göttingen, im Herbst 2008

„Je mehr Differenzierung, desto mehr Kultur“. Begrüßung

Wie oft ertappen wir uns bei dem Gedanken, unser Leben bestehe aus lauter Zufällen. Das mag in gewisser Hinsicht auch stimmen, denn mit unserem bloßen Auge und unserem bloßen Ohr vermögen wir die unerwartet eintretenden Ereignisse, die wir zunächst kausal zu erklären nicht imstande sind und die sich für uns dennoch als verheißungs- oder verhängnisvoll zeigen, tatsächlich als solche wahrzunehmen. Und so kann auch ich die Begebenheit, die mich zu der Literatur des kleinen Landes Schweiz und später mit ihr an die Universität Tartu führte, zunächst zu Recht als einen Zufall gelten lassen.

Dieser erste Zufall reicht in das Jahr 1980 zurück, als Prof. Klaus Pezold, der damals an einem Projekt der Geschichte der deutschsprachigen Schweizer Literatur im 20. Jahrhundert arbeitete, meine Abschlussarbeit und diejenige meiner tschechischen Kommilitonin Olga Nebesnikova zu betreuen begann. Olga schrieb über Paul Nizon, ich über die ersten Werke von Gertrud Leutenegger, über ihren Debütroman „Vorabend“ (1975) und den zweiten Roman „Ninive“ (1977). Heute verbindet mich mit der Autorin, die mich nun nahezu die ganze zweite Hälfte meines Lebens begleitet hat und der ich anlässlich ihres 60. Geburtstages am 7. Dezember 2008 diese Tage widmen möchte, eine herzliche Freundschaft. Durch sie lernte ich etwas später meine zweite literarische und seelische Begleiterin, die schreibende Nonne Silja Walter, aus dem Kloster Fahr, kennen.

Hier in Tartu befassten wir uns mit der Literatur des kleinen mitteleuropäischen Landes, eines aus den Randzonen der drei großen europäischen Sprach- und Kulturgebiete – Deutschland, Frankreich und Italien – und dem kleinen rätoromanischen Gebiet zusammengewachsenen souveränen Gebildes, zunächst in der seminar- und vorlesungsfreien Zeit. Erst in den 90er Jahren wurde das Fach Literatur der deutschsprachigen Schweiz in unser Lehrprogramm aufgenommen. Das Material, das uns in den Anfangsjahren zur Verfügung stand, war recht

begrenzt, wir waren angewiesen auf meine Freunde aus der Schweiz, aus Österreich und Deutschland. Mittlerweile sind die Bücherbestände unserer Germanistikbibliothek um die Literatur aus der Schweiz stark bereichert worden, wofür wir unseren herzlichen Dank unter anderem auch der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia aussprechen.

Ausgehend von dem kleinen eingangs gebrachten Erklärungsversuch für Zufall und mehrere (angebliche) Zufälle überspringend, die uns am Literaturleben der Schweiz haben teilhaben lassen, könnten wir auch die heutige Zusammenkunft in unserem Sprachgebäude „Babel“ als Zufall, als das momentan letzte Glied dieser Kette verstehen. Oder ist das vielmehr Fügung? Vorherbestimmung? Schicksal? Vielleicht weder dies noch das – denn wenn es auch eine höhere Macht gibt, wirkt sie bestimmt nicht prädestinierend, sondern stellt uns zumindest vor zwei Möglichkeiten und heißt uns, unser Schicksal selbst in die Hand zu nehmen und an seiner Gestaltung mitzuschmieden.

... wo Charakter ist, da wird mit Sicherheit Schicksal nicht sein und im Zusammenhang des Schicksals Charakter nicht angetroffen werden.
(Benjamin 1991: 173)

Und doch, wie oft stellen wir hinterher fest, dass diese angeblichen Zufälle mitunter als Katalysatoren, als Ursache füreinander und als Folge voneinander wirken, einander bedingen und voraussetzen; dass es uns aber zumeist nicht gegönnt ist, diese Zusammenhänge gleich wahrzunehmen und zu verinnerlichen.

Wir haben es gewollt – zumindest die Referenten – , hier in Tartu über die „Tradition und Moderne in der Literatur der Schweiz im 20. Jahrhundert“ zu sprechen, in keiner Weise Anspruch darauf erhebend, ein umfassendes Bild darüber zu zeichnen. Genauer gesagt, wir haben uns entschlossen, über die Literatur *eines* der drei deutschsprachigen Länder, die Literatur der *deutschsprachigen Schweiz* zu sprechen: Denn wir akzeptieren die Eigenständigkeit dieser Literaturen; eine Uniformierung von Literaturen und Kulturen hätte fatale Folgen für die Entwicklung unseres Geistes – für unsere Existenz auf der Erde überhaupt; denn wie Gertrud Leutenegger sagt:

Je mehr Differenzierung, desto mehr Kultur. Die Stimmen, das Gewebe, die Farben, die Rhythmen können nicht autonom und vielfältig genug sein. (Zit. nach Pormeister 2003)

Aber wir akzeptieren auch die Geschwisterlichkeit und die Verwandtschaft dieser Literaturen – aller Literaturen der Welt –, ohne dabei die richtige Optik bei der Betrachtung von Grenzen zu übersehen, die die Akzeptierung und Respektierung dieser drei deutschsprachigen Literaturen voraussetzt:

Auch ein Geograph muss mit Karten von verschiedenen Maßstäben arbeiten. Ich möchte die Grenzen sehen lernen, ohne sie zu verabsolutieren: Es ist interessanter, innerhalb von offenen Grenzen zu leben als in der platten Grenzenlosigkeit. (Dominik Müller)¹

Und wir akzeptieren zugleich den flexiblen und nicht nationalistisch oder staatspolitisch gefärbten Umgang mit dem Eigenen, dem Verwandten und der Fremde, denn:

Die Eigentümlichkeit wird nicht dadurch erreicht, dass man die Fremde nicht kennt, sondern dadurch, dass man reich an Eigenem ist. Dann ist die Fremde eigentlich nicht mehr fremd. (Lotman 1999: 181)

Und:

Einer der Grundpfeiler des jahrhundertealten Kulturgebäudes ist die begriffliche Bestimmung des „Eigenen“ und der „Fremde“. Doch sobald die Kultur die Strukturebene der Kunst erreicht, erreicht sie auch eine höhere Perspektive, von wo aus sich die grundlegenden Gegensätze uns als bestimmte höhere Zusammengehörigkeit offenbaren. (Ebd., 185)

In dem Sinne mögen die zwei Literaturtage in Tartu uns beflügeln, uns zu der höheren Zusammengehörigkeit hinzubewegen.

Literaturverzeichnis

BENJAMIN, Walter (1991): Metaphysisch-geschichtsphilosophische Studien.
In: ders. (1991): *Gesammelte Schriften*. Band II 1. Hrsg. v. Rolf Tiedemann/
Hermann Schwepenhäuser. Frankfurt am Main, S. 89–233.

¹ Zit. nach Eve Pormeister (1994: 9).

- LOTMAN, Juri (1999): Kunsti osa kultuuri dünaamikas (Der Anteil der Kunst an der Dynamik der Kultur). In: ders. (1999): *Semiosfäärist*. Tallinn, S. 163–186.
- PORMEISTER, Eve (1994): *Interview mit Dr. Dominik Müller* am 13.11.1994. (Das deutsche Manuskript ist im Besitz der Verfasserin.); vgl. *Postimees* v. 18.01.1995.
- Dies. (2003): „Kirjutan, et mu valudest saaks pidu“: Kohtumine Gertrud Leuteneggeriga 28. juunil 2002 Zürichis (Begegnung mit Gertrud Leutenegger). In: *Akadeemia*, Nr. 4. Tartu, S. 809–820.

Ivana Wagner (Botschaftsrätin, Stellvertreterin des Missionschefs an der Schweizer Botschaft in Helsinki 2004–2008)

Nur das gesprochene Wort gilt. Begrüßung

Sehr geehrter Herr Bürgermeister!
Sehr geehrter Herr Rektor!
Meine Damen und Herren!

Es ist mir eine große Ehre, wieder in Tartu zu sein und an der Internationalen Konferenz zur deutschsprachigen Literatur in der Schweiz teilzunehmen. Diese wunderschöne Stadt, voll von Studenten, scheint ein idealer Austragungsort für unsere Tagung zu sein. Der Titel der Konferenz „Tradition und Moderne in der Literatur der Schweiz im 20. Jahrhundert“ führt mich zu einigen Bemerkungen:

Die Literatur der Schweiz unterscheidet nach den vier Landessprachen in deutsche Literatur, französische Literatur, italienische Literatur und rätoromanische Literatur. Die Literatur im deutschen Sprachraum der Schweiz ist wie die Literatur in Österreich eher eine geographische Einordnung als ein eigenständiger Literaturraum. So gehören die schweizerischen Autoren zum deutschen Kulturraum und damit auch zur deutschen Literatur. Eine Ausnahme davon bilden allenfalls – eingeschränkt – die mundartsprachlichen Erzeugnisse für den allemannischen Sprachraum.

Obwohl die deutschschweizerische Literatur immer im Schatten des überstaatlichen deutschen Sprach- und Literaturraums stand, gibt es viele besondere Werke, die im gesamten deutschen Sprachraum bekannt sind. Sogar den Nobelpreisträger für Literatur gab es für zwei Schweizer Dichter, Carl Spitteler und Hermann Hesse. Auch die Heidi-Bücher von Johanna Spyri aus dem 19. Jahrhundert gehören nach den Werken von Agatha Christie zu den weltweit meistverkauften Büchern aller Zeiten.

Wie gehen aber die Autoren mit der Inkongruenz von Landesgrenze und Sprache um? Für Schriftsteller aller vier Sprachen gilt, dass das einheimische Lesepublikum zahlenmäßig bei weitem zu gering ist, um eine genügende Absatzmöglichkeit zu bieten. Sie wenden sich deshalb entweder an das deutsche, französische und italienische Publikum und sind oft ausländischen Verlagen verbunden; oder sie lehnen gerade dies ab und bearbeiten immer wieder den Themenkreis Identität, Heimat und Fremde.

Während die einen den besonderen Fall des Kleinstaates Schweiz zergliedern und auf die damit verbundenen Aufgaben, Chancen und Schwächen hinweisen, wenden sich andere ab und suchen im Ausland ein anderes Lebensgefühl, eine nicht schweizerische Identität.

Die deutschsprachige Literatur in der Schweiz stößt noch auf ein anderes Problem:

Deutschscheizer sprechen von Hause aus keineswegs die deutsche Hochsprache, sondern eine allemanische Mundart. Außer in der Mundartliteratur und heute in modischen Gebrauchstexten ist sie schriftlos geblieben. So ist es eine bemerkenswerte Tatsache, dass Deutschscheizer Schriftsteller ihr Werk in jedem Fall in einer Fremdsprache herausbringen.

Von den 7 Millionen Bewohnern sprechen 65% deutsch und rund 25% französisch, nicht ganz 10% italienisch und weniger als 1% rätoromanisch. Seit der Bundesverfassung von 1848 gelten Deutsch, Französisch und Italienisch als gleichwertige Amtssprachen (Rätoromanisch gilt als die vierte Nationalsprache).

Unter diesen Literaturen gibt es eher wenig Kontakt, außer z.B. Anlässe wie die Solothurner Literaturtage, die als Forum des Austausches dienen. Da sie einander weder gut kennen noch befruchten, wird klar: eine Schweizer Literatur kann und wird es nicht geben, ebensowenig wie eine Schweizer Kultur.

Diese Tatsache hindert uns aber nicht daran, zu betrachten, wie Schriftsteller auf das reagieren, was wir als schweizerisch anzusehen gewohnt sind: seien es Probleme der Gegenwart (Integration von über 1 Million Ausländern in einen Kleinstaat oder der Weg der Schweiz in ein modernes Europa); seien es eher traditionelle Themen wie Natur,

Volkscharakter und der Weg von einem zum Teil armen Alpen-Bauernland zu einer der am stärksten entwickelten Nationen der Welt.

Immer wieder war und ist für unsere Schriftsteller die Zugehörigkeit zur Schweiz ein Problem und aufwühlender Schreibanlass. Diese Schwierigkeiten, vor denen unsere Schriftsteller stehen, geben der respektiven Literatur jedoch Farbe und Vielfalt, die Auseinandersetzung bleibt gewährleistet.

Ich wünsche Ihnen eine fruchtbare Tagung und möchte mich bei den lokalen Organisatoren sowie den Teilnehmern und der Pro Helvetia dafür ganz herzlich bedanken.

Der 48er und die 68er

Die Gottfried-Keller-Rezeption bei Adolf Muschg, Peter Bichsel, Hugo Loetscher, Otto F. Walter und Urs Widmer

1. Rezeptionsgeschichte

Mag sein: die Schweizer Literatur ist ein Fantom, wie das vor einiger Zeit an einer prominent besetzten Tagung in Zürich wieder vermutet wurde. (Vgl. Caduff und Sorg 2004) Fantome können indessen sehr wirkungsmächtig sein und sie können so auch Tatsachen schaffen.

Das zeigt die Rezeptionsgeschichte Gottfried Kellers. In sie sind, neben den Leserinnen und Lesern, den Fachleuten der Literaturwissenschaft auch Schriftstellerinnen und Schriftsteller involviert. Ältere Literatur greift über auf die jüngere. Diese Keller-Rezeption unter Schriftstellern beschränkt sich zwar nicht auf die Schweiz – man denke an Peter Handke, Elias Canetti oder W. G. Sebald –, ist aber bei den Autoren aus der Schweiz besonders intensiv. Dabei bildet sich eine jener schweizerischen Binnentraktionen heraus, die sich zu dem Bezugsnetz verknüpfen, als das man die Schweizer Literatur verstehen kann und auch verstehen darf. Es ist ein Netz, das von anderen Traditionslinien und -netzen durchwirkt ist, so dass es kein literarisches Werk – und erst recht keines von Rang – gibt, das allein als Manifestation der Schweizer Literatur gelten kann.

Für die Wirkungsgeschichte Gottfried Kellers sind, abgesehen von der besonders wichtigen Rolle, die Schriftsteller aus der Schweiz darin spielen, folgende Kennzeichen charakteristisch:

1. Gottfried Keller wurde schon zu seinen Lebzeiten als der bedeutendste Autor seiner Generation aus der deutschsprachigen Schweiz erkannt. Diese Einschätzung wurde in der Folge und bis auf den heutigen Tag wohl deshalb nie in Zweifel gezogen, weil im Takt der literaturästhetischen Paradigmenwechsel dafür immer wieder neue Gründe namhaft gemacht wurden, so dass

man 1919 anlässlich des 100. Geburtstags¹ einen ziemlich anderen Gottfried Keller feierte als 1990 bei seinem 100. Todestag² – offenbar sichert gelegentlich gerade der Wandel die Kontinuität.

2. Diese Kontinuität der Wertschätzung Kellers ist an die im europäischen Kontext völlig singuläre Kontinuität der politischen Zustände in der Schweiz gekoppelt. Die Verfassung, mit der 1848 der moderne schweizerische Bundesstaat Wirklichkeit wurde, ist in ihren Grundzügen ohne Unterbruch bis heute in Kraft geblieben. Mit dieser liberalen Neugestaltung der Schweiz standen die literarischen Anfänge Kellers in direkter Verbindung. Später bekleidete dieser während 15 Jahren eine hohe Beamtenstelle im Kanton Zürich, deren Bezeichnung, „Staatschreiber“, seither immer wieder als Ehrentitel für den staatstragenden politischen Schriftsteller beschworen wird.
3. Kellers literarischer Ruhm beschränkt sich nicht auf die Schweiz, hat aber hier eine spezielle Lagerung, so dass zwei Rezeptionsgeschichten unterschieden werden müssen, eine schweizerische und eine internationale. Keller, der neun wichtige Jahre seines Lebens in Deutschland verbrachte, hatte das klare Bewusstsein einer doppelten Zugehörigkeit zur Schweiz als seiner politischen und zum deutschen Sprachraum als seiner kulturellen Heimat. (Vgl. Müller 1997) Er baute in Maßen auf das Etikett ‚Schweizer Dichter‘ und dosierte den thematischen Bezug zur Schweiz in seinen Erzählwerken, die er ausnahmslos in Deutschland publizierte, mit Bedacht ganz unterschiedlich: In den „Züricher Novellen“ ist er sehr eng, im „Sinngedicht“ dagegen inexistent.

Besonders intensiv und im gegenseitigen Austausch setzten sich die Autoren der ersten „Nach-Frisch-Generation“ mit Keller auseinander: ihnen gilt hier mein Interesse. Otto F. Walter (1928–1994), Hugo Loetscher (*1929), Peter Bichsel (*1935) und Urs Widmer (*1938) haben sich wiederholt zu Keller oder zu bestimmten seiner Werke geäußert. Adolf Muschg (*1934), Schriftsteller *und* Literaturwissen-

¹ Vgl. Elias Canetti (1977: 233–236), Peter Stocker (2005).

² Vgl. Hans Wysling (1990).

schaftler, hat ihm gar eine Monographie gewidmet, die zu einem Referenzwerk der Kellerforschung geworden ist.

In ihrer eigenen poetischen Praxis werden diese Autoren von Keller höchstens noch in einer indirekten, schwer nachweisbaren Art beeinflusst. Anfangs des 20. Jahrhunderts hatte dies noch ganz anders ausgesehen: die Versuchung, den Meister zu imitieren, war groß und angesichts eines Publikums erfolgversprechend, das erst noch lernen musste, Keller als einen Autor der Vergangenheit zu sehen. (Vgl. Stocker 2005) Selbst einem so entschieden der Moderne verpflichteten Autor wie Robert Walser wurde von seinem Verleger Bruno Cassierer, der es doch eigentlich hätte besser wissen müssen, angeblich ans Herz gelegt, „Novellen wie Gottfried Keller“ (Seelig 1990: 29) zu schreiben. So sah sich Eduard Korrodi 1918 genötigt, die zeitgenössischen Autorinnen und Autoren vor dem Hauptbuch des Kellerschen Novellenschatzes, den „Leuten von Seldwyla“, zu warnen:

Wir möchten manche Seite küssen, an der die schönste Habe unserer Erinnerung hängt, Seiten, in denen die beste der möglichen Welten wurde und war. Unwiederbringliche Dichtung! Denn jetzt werden in die Trauerurne Europas Werke gelegt mit sieben Schwertern im Herzen! Die Weltliteratur ist eine einzige Wunde! (Korrodi 1995: 47.)

Korrodi dachte sich seine Intervention wohl als Befreiungsschlag für die schreibenden Zeitgenossen, der diesen den Weg in die Moderne weisen sollte. Dabei nahm er es in Kauf, das Bild Kellers auf dasjenige des patriotischen Idyllikers zu verengen.

Gerade diesem Klischee traten die Autoren aus dem dritten Drittel des 20. Jahrhunderts, von denen niemand mehr erwartete, dass sie wie Keller schreiben müssten, entgegen. Ihre Verlautbarungen geben, manchmal verhaltener, manchmal lautstärker zu verstehen, dass es nun darum gehe, ein falsches Keller-Bild zu korrigieren. Sie stehen im Kontext jenes Kampfs gegen die „geistige Landesverteidigung“, der für das Selbstverständnis dieser Autorengeneration in der Schweiz eine große Rolle spielte.

Bevor ich den Stoßrichtungen dieser Korrekturen weiter nachgehe und sie in einen zeitgeschichtlichen Horizont zu rücken suche, muss ich aber noch eine Vorbemerkung in eigener Sache einschalten. Dass die Revisionen gängiger Keller-Bilder nicht ihrerseits wieder verein-

seitigen, ist, grundsätzlich betrachtet, kaum denkbar. Es gälte also, hier diese Einseitigkeiten kritisch aufzuzeigen. Ob mir dies gelingen kann, ist deshalb fraglich, weil mein eigenes Keller-Bild – das wurde mir bei der Ausarbeitung dieses Beitrags deutlich – von den Keller-Porträtisten, die hier zur Diskussion stehen, selber stark mitgeprägt wurde. Die Befragung der Keller-Rezeption bei den genannten Autoren wurde so auch zur Befragung meiner eigenen. Es ist also zu befürchten, dass der Berichtersteller nicht ganz über die nötige Distanz verfügt.

Ich betrachte im Folgenden die hier interessierenden Autoren nacheinander, setze bei dem Rundgang aber nacheinander auch thematische Schwerpunkte.

2. 1848, 1968 und die Folgen

Innerhalb der hier versammelten Schriftstellergruppe hat sich Adolf Muschg am ausdauerndsten mit Keller befasst. Ein erstes Zeugnis der Beschäftigung des Zürchers mit dem Zürcher stellt das Theaterstück „Kellers Abend“ von 1975 dar, das die legendenumwitterte Nacht vor Kellers Antritt der Staatsschreiberstelle evoziert. Eine besondere Herausforderung für Muschgs Auseinandersetzung stellte der Umstand dar, dass er 1970 jenes Amt als Professor für deutsche Literatur an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich antrat, das man einst indirekt – und zum Entsetzen von dessen Mutter vergebens – auch Gottfried Keller angetragen hatte.³

Die Monographie des Literaturwissenschaftlers Adolf Muschg, die 1977 unter dem so schlichten wie ambitionierten Titel „Gottfried Keller“ erschien, ist das gewichtigste Dokument jenes Kapitels der Keller-Rezeption, das hier zur Diskussion steht. Karl Pestalozzi sieht das Buch in dreierlei Hinsichten von „Tendenzen seiner Entstehungszeit“, also den nach-68er Jahren, geprägt: durch eine psychoanalytische Ausrichtung, ein „intensives wirtschafts- und sozialgeschichtliches resp. ideologiekritisches Interesse“ und ein „prickelndes Interesse an Spuren und Manifestationen verdrängter Sexualität“ (Pestalozzi 2008: 65).

³ Die Episode wird ausführlich dargestellt in: Adolf Muschg (1979).

Eine Zwischenstellung zwischen Sachbuch und literarischem Text stellt schließlich Muschgs bislang letzte umfangreiche Publikation zu Keller dar, der weitgespannte politisch-historische und gleichzeitig autobiographische Traktat „O mein Heimatland!“. Für seine Auseinandersetzung mit den historischen Stoffen nennt er folgenden Grund:

Heute, wo das Befestigungswerk der Legenden-Schweiz abgetragen werden muß, dürfen sich die Fundamente eines anderen Gebäudes wieder sehen lassen [...] (Muschg 1998: 42).

Die Legende von Keller als dem affirmativen Vaterlandsdichter ist Teil der Legenden-Schweiz, und so gilt es mit der Kritik an dieser auch jener entgegenzutreten.

Das sieht bei den anderen Autoren, mit denen ich mich hier beschäftigen will, nicht grundsätzlich anders aus und verrät ein Engagement, das ich, etwas vereinfachend und pauschalisierend, mit dem Geist von 1968 in Zusammenhang bringe. Charakteristisch ist dabei nicht nur der Wille, ein Lügengebäude abzutragen, sondern auch das Bemühen, in der Vergangenheit – im Sinne von Walter Benjamins (1980) ‚geschichtsphilosophischen Thesen‘, einem Leittext der 68er-Bewegung im deutschen Sprachraum – die Ansätze zu einer alternativen Entwicklung freizulegen, die von der tatsächlichen abgeschnitten wurde. Die Bundesstaatsgründung von 1848 spielt in dieser Argumentation eine zentrale Rolle, weil sie als ein nur partiell eingehaltenes Versprechen interpretiert wird. Dies zeigt sich mit besonderer Deutlichkeit in Muschgs „O mein Heimatland!“. Das Buch mit seinem von Keller entliehenen Titel erschien im Jahre 1998, als man in der Schweiz 150 Jahre Bundesstaat feierte und von den Kennern der Geschichte daran erinnert wurde, dass man ja eigentlich auch der Helvetischen Revolution von 1798 zu gedenken hätte, die längerfristig zur Fundierung republikanischer Ideen in der Schweiz einen wichtigen, der autochthonen Tradition wohl mindestens ebenbürtigen Beitrag geleistet hatte. 1998 war die helvetische Gegenwart geprägt von der Debatte um das in Schweizer Banken lagernde Raubgold, der 1991 schon diejenige über jene „Fichen“ vorausgegangen war, auf denen die Schweizer Behörden ihre illegalen Bespitzelungsprotokolle festgehalten hatten. Auf den Anlass, den 150. Geburtstag des 1848 gegründeten Bundesstaates, weist Muschg mit der Kapitelzahl

seines Buches hin, die der Untertitel benennt: „150 Versuche mit dem berühmten Schweizer Echo“.

Meine Idee, in diesen Zahlenspielen nun auch noch das Jahr 1968 geltend zu machen, verdankt sich zuerst einer vielleicht zufälligen, aber doch bemerkenswerten Auffälligkeit des Sprachgebrauchs: 1848 und 1968 sind in ihren Jahrhunderten die einzigen Jahre, von denen dauerhaft eine Generationsbezeichnung abgeleitet wurde. Wenn jemand im 19. Jahrhundert als ein 48er und wenn jemand im 20. Jahrhundert als ein 68er angesprochen wird, beinhaltet das die Unterstellung, die Person sei auch noch im Nachhinein den Positionen verhaftet geblieben, welche die Jahrzahlen symbolisieren. Das verrät die Einschätzung, dass die Bewegungen von 1848 und von 1968 ihr Ziel verfehlten. Passt diese Einschätzung nun aber zu dem, was 1848 in der Schweiz passierte? Konnten sich die Verfechter des Fortschritts hier nicht als Sieger betrachten, als nach einem kurzen Bürgerkrieg im Vorjahr 1848 die liberale Bundesverfassung in Kraft trat?

Welch große Aufmerksamkeit aus 68er Sicht dem Jahre 1848 geschenkt wurde und wie den damit verbundenen Ereignissen auch im Bezug auf die Schweiz der volle Erfolg abgesprochen werden konnte, illustriert der 1968 erschienene Essay „Des Schweizers Schweiz“ des damals 34-jährigen Peter Bichsel. Es handelt sich dabei um einen Paradetext der 68er-Bewegung in der Schweiz, was impliziert, dass in dem für die Zeitschrift „Du“ verfassten, später als schmales Bändchen publizierten Artikel eine kritische Befragung des geschichtlichen Selbstverständnisses der Schweiz erfolgt. Bald ist denn auch von den Schlüsseljahren 1291, 1798 und 1848 die Rede, wenn festgehalten wird, die Schweiz sei im Grunde nicht schon 700, sondern lediglich „120, vielleicht 150 Jahre alt“. Alles andere sei „Vorgeschichte“ (Bichsel 1969: 17), die „viel mit unseren Landesgrenzen und wenig mit unserem Land zu tun“ habe. Von den 48ern heißt es:

Ihre Nachkommen würden die Leute von 1848 zu den Unanständigen zählen, denn die Liberalen waren die Opposition, die Neuerer, die „Linke“. Die Bundesverfassung ist ihr Werk.

Aber sie haben keine Nachkommen. Niemand beruft sich auf 1848. Man beruft sich nach wie vor auf den Geist von 1291. Wir halten uns nach wie vor an Tell. Er verpflichtet uns fast zu nichts, nur zur Unabhängigkeit.

1848 würde uns zum Staat und zur Aufgeschlossenheit verpflichten.
(Bichsel 1969: 17f.)

Es liegt nahe, Gottfried Keller als eine Figur zu sehen, die diese Verpflichtung noch ganz und gar ernst genommen hat. Seine dichterischen Anfänge fallen nicht nur in die Zeit, in der die Bundesstaatsgründung von 1848 in die Wege geleitet wurde, sondern stehen damit in einer ursächlichen Beziehung. Keller schrieb als Erstes politische Gedichte, mit denen er sich in den Dienst der liberalen Sache stellte. Dieses Engagement trug ihm rasch die Erfolge ein, auf die er als Maler jahrelang vergeblich gewartet hatte und die schließlich mit einem großzügigen Stipendium der Zürcher Kantonsregierung für einen Studienaufenthalt in Deutschland gekrönt wurden. Dieses Stipendium führte Keller 1848 noch vor dem Inkrafttreten der neuen Bundesverfassung nach Heidelberg und später nach Berlin. Hier entstand sein autobiographisch fundierter Roman „Der grüne Heinrich“, der in einigen Partien⁴ die Vermutung nährt, Kellers Abreise aus der Schweiz genau im Moment der maximalen Potentialität, unmittelbar bevor der politische Traum in Realität umschlug, habe beim Romanverfasser ein idealisiertes Bild der politischen Zustände in der Heimat hinterlassen.

Nach der Rückkehr nach Zürich im Jahre 1855 verfolgte Keller das politische Geschehen aus nächster Nähe und mischte sich bald auch mit kritischen Interventionen in die Debatten ein. Möglich, dass die Deutschland-Jahre, in denen Keller eine verklärte Heimwehsschweiz mit sich herumgetragen hatte, dafür sorgten, dass er nun die tatsächlichen politischen Zustände mit besonderer Unduldsamkeit verfolgte. Diese machte in Kellers Staatsschreiberjahren notgedrungen einem gewissen Pragmatismus Platz. Ein Dokument von 1862, aus der ersten Phase von Kellers Beamtentätigkeit also, verrät jedoch einen Beobachter, der die Zustände weiterhin kritisch darauf hin befragt, ob sie den Intentionen

⁴ Diese finden sich insbesondere im 14. Kapitel des 4. Bandes der ersten Fassung des „Grünen Heinrich“, wo die Rückkehr des Titelhelden in die Schweiz geschildert wird. Hier griff Keller bei der Überarbeitung des Romans 1879/80 ein und dämpfte die politische Euphorie der Erstfassung (für den Fassungsvergleich siehe Gottfried Keller (2008): *Der grüne Heinrich*. Elektronische Volltextedition). Daran zeigt sich, dass die von den hier behandelten Autoren so betonte politische Ernüchterung Kellers ein wichtiges Movens für die Romanbearbeitung war. Vgl. dazu Dominik Müller (1988: 239–311).

der Staatsgründer denn nun entsprechen. Es handelt sich bei diesem Dokument um den Entwurf Kellers zu einem „Bettagsmandat“, einem besinnlichen Aufruf der Zürcher Regierung an das Volk, das die Pfarrer am „Buß- und Betttag“ von der Kanzel zu verlesen hatten. Keller kommt in seinem Text, der von der Regierung nicht akzeptiert wurde, auch auf die Errungenschaft der Bundesverfassung von 1848 zu sprechen:

Zwar ist unserm Volk neulich Ehre geworden bei edlen und großen Völkern, welche das zu erringen trachten, was wir besitzen, und unsere Absendlinge als Beispiele und Lehrer in den Hantierungen nationalen Lebens gepriesen haben, und erleuchtete Staatsgelehrte weisen schon allerwärts auf unsere Einrichtungen und Gebräuche, als auf ein Vorbild, hin. Aber wenn auch, wie einer unserer Redner am frohen Volksfeste es aussprach, der große Baumeister der Geschichte in unserem Bundesstaate nicht sowohl ein vollgültiges Muster, als einen Versuch im Kleinen, gleichsam ein kleines Baumodell aufgestellt hat, so kann derselbe Meister das Modell wieder zerschlagen, so bald es ihm nicht mehr gefällt, so bald es seinem großen Plane nicht entspricht. Und es würde ihm nicht mehr entsprechen von der Stunde an, da wir nicht mehr mit männlichem Ernste vorwärts streben, unerprobte Entschlüsse schon für Taten halten und für jede mühelose Kraftäußerung in Worten uns mit einem Freudenfeste belohnen wollten. (Keller 1985–96, VII: 382)

Für Adolf Muschg ist der Mandatsentwurf von 1863 eine der wichtigsten politischen Verlautbarungen Kellers.⁵ Was ihm daran so sehr imponiert, ist die Radikalität, mit der hier von patriotischer Selbstzufriedenheit Abstand genommen und die Möglichkeit ins Auge gefasst wird, die geltende Verfassung notfalls durch eine gänzlich neue zu ersetzen, die den politischen Leitideen besser entspricht.

Damit ist der Nachweis erbracht, dass auch Gottfried Keller jenem Typus des nostalgischen 48ers zugezählt werden kann, der die Gegenwart an den politischen Träumen von einst misst. Ein 48er ist zwar in der Schweiz nicht einer, der für das Scheitern der revolutionären Vormärzträume mit Verfolgung und Exil zu zahlen hat, wie das für Richard Wagner, Gottfried Semper oder Gottfried Kinkel der Fall war, denen Keller in der Zürcher Exilantenszene begegnete. Er gehört zu

⁵ Der Text des Bettagsmandatsentwurf von 1862 wird integral abgedruckt im Anhang zu Adolf Muschg (1998: 311–315).

den Siegern von einst, zu den Pionieren des neuen Staates, kann sich aber doch nicht ganz des Verdachts erwehren, dass die Ideale von 1848 nicht in hinreichendem Maße realisiert worden seien.

3. Die Vorliebe für den kritischen Altersroman „Martin Salander“

Als einen, der überprüft, was aus den 48er Leitideen geworden ist, kann man auch den Verfasser des Altersromans „Martin Salander“ sehen. In seinen Entwurfsnotizen finden sich die Sätze: „Der Autor stellt sich anlässlich des Festschwinds (Schulreisen etc.) selbst dar als büßenden Besinger und Förderer solchen Lebens. Alternder Mann der unter der Menge geht und seine Lieder bereut etc.“ (Keller 1985–96, VI: 1071f.) Der späte zweite Roman führte unter Kellers Werken immer ein Aschenputteldasein, was sich auch heute noch im Umstand spiegelt, dass seit Jahren davon keine Taschenbuchausgabe auf dem Markt ist, so dass man den Roman auch im Unterricht kaum behandeln kann.

Martin Salander, der Titelheld, ist als Musterbürger des jungen liberalen Bundesstaates konzipiert, an dessen in Rückblenden aufgerollter Biographie sich der politische, soziale und wirtschaftliche Wandel ablesen lässt, dessen Zeuge der Autor während seines Erwachsenenlebens war. Dass Salander als Kind armer Kleinbauern aus dem Hinterland den Lehrerberuf ergreift, erinnert an die Emanzipation der Landschaft gegenüber der Stadt und an den Ausbau des Bildungswesens, die in der Prioritätenliste der ersten liberalen Kantonsregierungen nach 1830 an oberster Stelle standen. Später hängt Salander den Lehrerberuf an den Nagel und wird Kaufmann, weil er sich davon einen noch rascheren sozialen Aufstieg verspricht, der allerdings dann nicht ohne harte Rückschläge zu haben ist. Er erscheint so als ein kleiner Bruder des großen Alfred Escher, der nach seinen raschen Anfängen als Staatsschreiber und Regierungsrat der Kantonalpolitik 1855 mit 36 Jahren schon wieder aus der Schule lief, um sich ganz der Wirtschaft zuzuwenden. Salander ist kein wirkungsmächtiger Wirtschaftsführer, sondern nur ein unscheinbarer Romanheld, ja er ist mit seiner schon fast kindlich optimistischen Grundeinstellung gera-

dezu die ironisierte Verkörperung des poetischen Prinzips der Verklärung. Dennoch kann er über die gesellschaftlichen Missstände nicht hinwegsehen, die in Form von Wirtschaftskriminalität und Beamtenbestechlichkeit seine eigene Familie arg in Mitleidenschaft ziehen.

Als Anhänger von Kellers Alterswerk hat sich insbesondere Peter Bichsel (2003: 6) bekannt:

... ich liebe den „Martin Salander“ von Gottfried Keller. Er gehört zu den fünf, sechs Büchern, die ich immer wieder lese. Und es ist jedes Mal ein anderes Buch. Das Buch über den misslungenen Liberalismus war es in meiner Jugend, später das Buch über die Unentschiedenheit und inzwischen – ich bin jetzt in jenem Alter, als Keller das Buch schrieb – inzwischen die misslungene Autobiographie über ein misslungenes Leben. Durch alle Figuren schimmert dieser Gottfried Keller, ein liberaler Revolutionär, dem die Revolution durch ihren Sieg abhanden gekommen ist.

In einer auffälligen Engführung bezieht Bichsel das Wort „misslungen“ gleichzeitig auf die Autobiographie und auf das darin dargestellte Leben. Eine Autobiographie ist das Buch genau in dem Maße, als auch Salander, wie sein Autor, ein 48er ist. Hinter dem Verdikt gegen diese Autobiographie, d.h. gegen die Literarisierung des Lebens, steht eine alte Diskussion über die ästhetischen Schwächen des Buches, die sich auf ein allerdings nur aus zweiter Hand überliefertes Diktum Kellers berufen konnte: „Es ist nicht schön. Es ist nicht schön. Es ist zu wenig Poesie darin.“⁶ (Diese Äußerung sollte man allerdings nicht zitieren, ohne auch zu erwähnen, dass Keller auf einige spitze Bemerkungen Theodor Storms über das Buch sehr empfindlich reagierte und die jahrelange Korrespondenz mit dem Brieffreund abbrach.⁷) Ein unterschätztes Buch zu rehabilitieren, das passt natürlich sehr gut in das Robot-Profil eines 68ers, besonders, wenn es um ein Werk geht, in dessen ästhetischem Gebälk es knirscht.

⁶ Die vielzitierte Aussage wurde von Adolf Frey kolportiert; vgl. dazu Gottfried Keller (1985–1996 VI: 1091).

⁷ Keller ließ den Brief vom 12.1.1887, in dem Storm gesteht, bei der „Salander“-Lektüre „etwas verschnupft worden zu sein“ (Keller 1950–54, III 1: 502f.) und auch den Folgebrief vom 9.12.1887 unbeantwortet. Dass hier bloß eine Überlieferungslücke vorliegt, ist unwahrscheinlich.

Für dieses Knirschen ist nicht nur Peter Bichsel, sondern auch Adolf Muschg hellhörig; beide machen dafür gesellschaftliche Ungeheimheiten verantwortlich, von denen der Roman somit nicht nur handle, sondern auch in seiner prekären ästhetischen Gestalt Zeugnis ablege.

Komplexer ist Bichsels Verdikt, der „Salander“-Roman sei auch das Dokument eines misslungenen Lebens. Es scheint nicht so recht in die von viel Empathie durchwärmte Rede Bichsels zu passen. Ich höre darin ein Echo auf die Keller-Monographie Adolf Muschgs, die in Kellers literarischem Werk die symbolische Kompensation für ein Leben sieht, das Keller so Wesentliches wie die körperliche Liebe vorenthielt.

Peter Bichsel und Adolf Muschg zollen dem Altersroman zwar Respekt, halten ihm in erster Linie aber sein Scheitern zu Gute, das sie als Beweis von Wahrhaftigkeit deuten. Urs Widmer (2006: 4) nennt das Buch einen „großartigen Schwanengesang voller Misstöne“, in dem der alte Dichter „in einem ungeheuren letzten Kraftakt das benannte, was sich zwischen ihm und die andern geschoben hatte: das Geld“, bevor die Desillusionierung ihm „sogar die Poesie selber aus der Hand schlug“. Hält man dem spröden Altersroman die bunten, humorgetränkten und fabulierfreudigen „Seldwyla“-Novellen entgegen, kann diese Einschätzung unmittelbar einleuchten. Allerdings kann man im „Martin Salander“ ästhetische Qualitäten entdecken, die sich auch positiv benennen lassen und durchaus von Poesie⁸ zeugen. Der Roman erscheint dann nicht mehr bloß als ein Werk, in dem sich Keller bewährte literarische Verfahren versagt, sondern auch neue erprobt, die – wie etwa die Vorliebe für Allegorie und Grotteske – auf die literarische Moderne und auf Autoren wie Franz Kafka oder Friedrich Dürrenmatt vorausweisen.

⁸ „Poesie“ darf man dann allerdings nicht so eng verstehen, wie Urs Widmer (2006: 4) es tut, wenn er vom Verschwinden der Poesie – „diesen naiven Überschuss des Sprechens, der Leben und die Möglichkeit zum Glück bedeutet“ – beim alten Keller spricht.

4. Dekonstruktion der Affirmation

Für „Die Leute von Seldwyla“, das zumindest in der Schweiz populärste Werk Gottfried Kellers, scheinen sich Muschg und Bichsel weniger zu interessieren als für den „Martin Salander“ (und, im Fall von Muschg, den „Grünen Heinrich“). Liegt das daran, dass es hier weniger zu rehabilitieren gibt und man nur rühmen kann, was alle immer schon rühmten?

Dass die Verhältnisse auch hier nicht so einfach liegen, demonstriert Hugo Loetscher in seinem Essay „Mit Gottfried Keller im ungemütlichen Seldwyla“. Es ist symptomatisch für die Art, wie Loetscher sich in der Schweizer Literaturszene positioniert, wenn er in seinem Beitrag von den Äußerungen seiner Schriftstellerkollegen zu Keller sorgfältig Notiz nimmt, um zusammenfassend zu konstatieren: „Wie immer die Verehrung sich ausnimmt, der Politiker fiel dem Schriftsteller stets wieder in die Arbeit.“ (Loetscher 2003: 132) Demgegenüber ist es Loetscher um den Nachweis zu tun, dass Keller gerade in den Seldwyler und den „Züricher Novellen“, „vielleicht in einem tieferen Sinn“ ein politischer Schriftsteller sei als dort, wo er „direkt zur Politik Stellung bezog“ (ebd., 130). In seiner Lektüre räumt Loetscher gründlich auf mit dem verklärten Seldwyla-Bild, das Korrodi anfangs des Jahrhunderts noch beschworen hatte, und zeichnet unnachsichtig die dubiosen Seiten der Seldwyler Gesellschaft nach, die viele ihrer Bürger in höchst prekäre Lebenslagen treiben. Dabei kann man sich fragen, wie es nur kommen konnte, dass Seldwyla immer wieder zur helvetischen Selbstgratulation diene. Fand man – falls nicht einfach blanke Ignoranz daran schuld war – es reizvoller, für schlimm und unterhaltend, als für tugendsam und langweilig zu gelten?

Lange vor Loetschers „Seldwyla“-Essay legte Otto F. Walter 1977 den Roman „Die Verwilderung“ vor, der ganz aus dem Rahmen der diskursiven Rezeptionszeugnisse fällt, von denen bisher hier die Rede war. Walter montiert Passagen aus der berühmtesten „Seldwyla“-Novelle, „Romeo und Julia auf dem Dorfe“, in einen Text ein, den man als einen 68er-Roman par excellence bezeichnen darf. Er handelt von der herrschaftsfreien Lebens- und Arbeitsgemeinschaft, die eine Gruppe junger Leute in einer aufgelassenen Kiesgrube aufzubauen sucht. Blumer, ein Journalist, der von vorderster Front von den

Maiaufständen des Jahres 1968 berichtet hatte, schließt sich den jungen Leuten in der Hoffnung an, dass sich die utopischen Träume, die auf den Straßen der europäischen Hauptstädte schließlich niedergeknüppelt wurden, von den Rändern her doch noch sachte in die Gesellschaft einsickern könnten. Die Zitate aus Kellers „alter Geschichte“ über die zwei jungen Menschen, die ihre Liebe nicht gegen die Gesellschaft zu leben vermögen, bereichern Walters Montageroman um eine betörend poetische Facette, beschwören aber innerhalb der Berichte von einem hoffnungsfrohen Aufbruch auch immer schon das böse Ende herauf. Kellers Novelle verdankt der Roman auch seinen Titel, wird doch im letzten Satz von „Romeo und Julia auf dem Dorfe“ ein Zeitungskommentar zitiert, der den Freitod der Liebenden als „Zeichen von der um sich greifenden Entsittlichung und Verwilderung der Leidenschaften“ (Keller 1985–96, IV: 144) deutet. Otto F. Walter lehrt uns, diesen Worten, die am Schluss der Geschichte der zwei ja ausgesprochen moralbewussten jungen Leute wie Hohn klingen, unter gewendetem Vorzeichen eine utopische Note abzugewinnen.

Die härteste Knacknuss für den Versuch, die kritische Dimension von Kellers Werken sichtbar zu machen, stellt „Das Fähnlein der sieben Aufrechten“ dar. Keller hatte diese Novelle 1860 erstmals im „Deutschen Volks-Kalender“ seines Förderers Berthold Auerbach veröffentlicht, bevor er sie in den Zyklus der „Züricher Novellen“ (Buchausgabe 1878) integrierte. Ihre Handlung kommt am eidgenössischen Schützenfest des Jahres 1849 zu ihrem Abschluss. Das ist keine zufällig gewählte Szenerie, bot doch dieser Anlass nach dem Sonderbundskrieg und der Bundesstaatsgründung, mit der sich die katholisch-konservative Schweiz schwer tat, die erste Gelegenheit zu Versöhnungsgesten in größerem Stil. „Neu entrollt und hochgehalten“ wird „Das Fähnlein der sieben Aufrechten“ 1989 in einer Sonderausgabe des Berliner Wagenbach Verlags von Urs Widmer, der Kellers Text ein langes und instruktives Vorwort (Widmer 1989) voranstellt. Ausführlich geht Widmer darin auf die Frage ein, warum er sich denn ausgerechnet für das „verflixte ‚Fähnlein‘“ (ebd., 9) stark mache, mit dem man „Generationen von Schulkindern malträtirt“ habe, bis es „endgültig zu einer patriotischen Hurra-Geschichte verkommen schien“ (ebd., 11). Es werden zwei Antworten gegeben. Zum Einen wird aufgezeigt, wie die „Hauptmelodie“ – „ein planes Loblied auf die neu

errungene Demokratie“ – durch eine Gegenstimme im „leiseren Moll“ „kontrapunktiert“ (Widmer 1989: 11) werde; Keller selber sei dies später offenbar entgangen, sonst hätte er das „Fähnlein“ nicht in einem Brief an Theodor Storm als „ein antiquiertes Großvaterstück“ (ebd.)⁹ abqualifiziert.¹⁰ Wichtiger für Widmer ist jedoch, dass Kellers Erzählung in ihrer Zweistimmigkeit präzise einen Umschlagpunkt in jener, auch von Muschg und Bichsel betonten politischen Ernüchterung nach 1848 markiere, die Keller „aus seiner Zeit“ (ebd., 12) habe herausfallen lassen.

Warum also das „Fähnlein“? Weil auch dieses, ähnlich Keller selbst, rittlings zwischen den Zeiten sitzt. Im Kleinen den Zeitsprung spiegelt, den Keller in seinem gelebten Leben aushalten mußte. Was mit jenem wundersamen Sieg der Demokratie begonnen hatte (ringsum scheiterten ähnliche Versuche), verwandelte sich unversehens in die schmerzende Erkenntnis, daß diese herrliche Demokratie viele Ungerechtigkeiten überhaupt nicht abschaffte, sondern sogar – ihre schönsten Vorteile nutzend – eine dem geldgierigsten Kapitalismus besonders günstige Staatsform war. Nur zehn Jahre nach dem von idealen Hoffnungen dröhnenden 1848 ging alles bestens in der besten aller Welten, wenn man nur zu jenen gehörte, die das Wort „frei“, das seit 1291 der Schweizer heiligstes ist, zuallererst auf den Markt bezogen. (Ebd., 15)

5. Das Reden in der Wir-Form: Schriftsteller und Öffentlichkeit

Für die auf das Adorno'sche Konzept von der „Negativität“ des Kunstwerks eingeschworenen 68er ist ein großer Autor, der sich als integrierter Teil der Gesellschaft sieht oder sehen will, ein Stein des Anstoßes. Das illustriert Urs Widmer mit seinem Festvortrag zum „Herbstbott“ der Gottfried Keller Gesellschaft in Zürich, zu dem er, wie früher schon Adolf Muschg (1978) und Peter Bichsel (2002) 2005 eingeladen wurde. Unter dem Titel „Vom Traum, namenlos mit der Stimme des Volkes zu singen“ rekonstruiert er die gänzlich andere Art, in der sich Keller im Vergleich zu einem Intellektuellen der Gegenwart

⁹ Vgl. Gottfried Keller (1950–54, III 1: 420).

¹⁰ Diese Argumentation hat Hugo Loetscher (2003: 131) wohl im Auge, wenn er seinem Zürcher Schriftstellerkollegen unterstellt, er habe das „Fähnlein“ „gegen den Autor verteidigt“.

als republikanischer Schriftsteller in der Öffentlichkeit situierte. Tatsächlich gibt es viele Verlautbarungen Kellers, die den Traum von einem Dichter- oder Künstlertum umreißen, das in Worte und Bilder fasst, was das Kollektiv im Sinne hat. Für Widmer ist das ein Traum aus einer fernen Welt:

Es ist ein grossartiger Traum, den allerdings das zwanzigste Jahrhundert in den Herzen und Köpfen der Dichter mundtot gemacht hat, weil eine Epoche, in der Millionen Täter Millionen Opfer umbrachten, der Sehnsucht, mit allen eins zu sein, jede Nahrung entzogen hat. (Widmer 2006: 6)

Diese Feststellung suggeriert, Autoren des 20. Jahrhunderts, die sich über öffentliche Belange äussern, käme die „Wir-Form“ nicht mehr so leicht über die Zunge. Adolf Muschg kommt in „O mein Heimatland!“ ausdrücklich darauf zu sprechen. Er konstatiert, dass in den politischen Diskursen der Gegenwart Formulierungen wie – „unsere Banken, unsere Bahnen, unsere Geschäfte“ – noch häufig anzutreffen seien und sieht darin den „nachhaltigsten Erfolg der ‚geistigen Landesverteidigung‘“ (Muschg 1998: 23). Die Redensweise sei Ausdruck einer Abwehrhaltung, die kritische Aufklärungsarbeit etwa bezüglich der Rolle der Schweiz im Zweiten Weltkrieg zu verhindern und diese unbesehen als Generalangriffe auf die ganze Nation zu diffamieren suche.

Eigenartigerweise macht sich nun gerade Adolf Muschg in seinen häufigen öffentlichen Interventionen in Radio, Fernsehen und Zeitungen diese Redeweise selber immer wieder zu eigen. Der Schlusspassus seines provokativen und problematischen Essays „Wenn Auschwitz in der Schweiz liegt“, worin er 1997 den Abwiegelungsversuchen des Bundesrates in der Raubgold-Debatte entgegentrat, ist da nur ein Beispiel unter vielen. Ich habe es ausgewählt, weil darin implizit wieder auf 1848 angespielt wird:

Der Schock, den wir jetzt erleben, bietet endlich eine Chance: dem Land zu gleichen, das wir waren, und das wir sein könnten; ein Land, das teilnimmt an dem, was es gestern angerichtet hat, und bereit wird für das, was es nicht erst morgen, was es heute schon ausrichten kann. Die Geringschätzung, die wir spüren und mit der wir uns selbst zu begegnen anfangen, verschwindet am ehesten, wenn wir sehen können: wir haben jetzt nicht nur etwas gutzumachen. Endlich haben wir etwas zu tun. (Muschg 1997: 18)

Diese pathetischen Wir-Sätze¹¹ geben vor, das Gewissen der Nation laut werden zu lassen. Der bekannte Schriftsteller, der sie sich zutraut und sie mit seinem Namen firmiert, nimmt für sich darin einen Standpunkt außer- und oberhalb der politischen Debatten in Anspruch. Sich in den geheimen Gängen der menschlichen Psyche auszukennen, gehört zum Beruf des Schriftstellers: so kann er sich auch als Experte für die kollektive Seele der Schweiz anempfehlen.

Keller selber trat in seinen Zeitungsartikeln nie in dieser Weise als Analytiker oder Mahner auf, der seinen Schriftstellernamen zur Beglaubigung seiner Ansichten in die Waagschale warf. Er meldete sich in der Presse lediglich in Sachfragen als ein Bürger unter anderen zu Wort, trocken und meist recht technisch. Daneben stand ihm allerdings ein Genre zur Verfügung, das es heute nicht mehr gibt: das Festgedicht, das bei Jubelfeiern, Schützen- oder Gesangsfesten auf Flugblättern gedruckt, rezitiert oder gar als Gesang vertont unter das Festvolk kam. Unter den Schweizer Autoren war, soweit ich sehe, Carl Spitteler der erste, der 1914 in seiner Rolle als Dichter der Öffentlichkeit eine berühmte politische Rede hielt, bei der sich das Reden in der Wir-Form bereits im Titel ankündigt: „Unser Schweizer Standpunkt“.¹² Nicht Keller, sondern Spitteler ist so der Ahnherr einer politischen Publizistik von Schriftstellern wie Albin Zollinger, Max Frisch oder eben Adolf Muschg und Peter Bichsel.

Dieser Wandel in den Interventionsformen zeigt, dass sich die Art, wie sich das Feld der Literatur und das der Politik zueinander verhalten, verändert hat. Dabei wäre es zu einfach, wenn man, unter Berufung auf die ‚littérature engagée‘ einfach davon ausginge, dass sie sich in der Gegenwart mehr durchdringen. Zwar ist die Rolle des engagierten Schriftstellers für die hier besprochenen Autoren des 20. Jahrhunderts

¹¹ Ein Vorbild für dieses Reden in der Wir-Form könnte ein Referenzwerk der 68er-Bewegung im deutschen Sprachraum, Alexander und Margarete Mitscherlichs „Die Unfähigkeit zu trauern“ von 1967 gewesen sein, weil da ebenfalls aus psychoanalytischer Warte von einer Kollektivpsyche gesprochen wird. Zur Illustration: „Indem wir in Rußland einmarschierten, waren wir dieses kalkulierbare Risiko eingegangen; aber wir sind jetzt nicht fähig, die Forderung Rußlands als Kriegsfolge anzuerkennen, als ob die ganze Auseinandersetzung ein Kabinettskrieg und nicht ein ideologischer Kreuzzug gewesen wäre.“ (Mitscherlich 2007: 15)

¹² Vgl. dazu den Exkurs „Unser Schweizer Standpunkt“ in: Dominik Müller (2007: 158–161).

nicht mehr ein Schreckgespenst wie für Keller, der Gotthelf, von dem er viel lernte, als einen „Tendenzdichter“¹³ diffamierte und damit zu verstehen gab, dass auch er nun den Schritt vom Vor- in den Nachmärz vollzogen hatte. Dennoch machen auch die heutigen Autoren in ihren politischen Interventionen deutlich, dass sie als Schriftsteller von außen und aus überlegener Warte auf die Politik blicken. Das wird nur noch unterstrichen, wenn sie sich dabei auf die Autorität Gottfried Kellers berufen.

„Erkenntnis und Interesse“ – die so betitelte wissenschaftstheoretische Studie von Jürgen Habermas erschien 1968 – gehen auch hier Hand in Hand. Im Bedürfnis, im großen Dichter eine Referenzfigur für die eigene Positionierung als Schriftsteller in der politischen Öffentlichkeit zu finden, haben sie sich ihren Keller in Maßen nach ihren eigenen Bedürfnissen zurechtgemodelt. Dabei haben sie auf Spannungen und Widersprüche in dessen Dichterpersönlichkeit und in seinen Werken aufmerksam gemacht, die man seither nicht mehr übersehen kann. Ob sie dabei Eigenes auf Keller zurückprojiziert oder sich dessen Wirkungsmacht geltend machte, ist kaum zu entscheiden. Doch steht der Name Gottfried Keller für jene kritische Loyalität, welche die genannten Autoren auch in ihren heftigsten Attacken mit der politischen Kultur der Schweiz verbindet und sich deutlich von der Haltung unterscheidet, die beispielsweise ihr Zeitgenosse Thomas Bernhard zu Österreich einnahm. Sie gründet, und da schließt sich der Kreis, in der Überzeugung, dass man für die Kritik an den aktuellen Verhältnissen in der Geschichte der Schweiz Anknüpfungspunkte finden kann.

Literaturverzeichnis

1 Primärliteratur

BICHSEL, Peter (1969): *Des Schweizers Schweiz*. Zürich.

Ders. (2003): „Drei Ellen guter Bannerseide“. Rede zum Herbstbott 2002.

Einundsiebzigster Jahresbericht der Gottfried Keller-Gesellschaft Zürich. Zürich.

CANETTI, Elias (1977): *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*. München.

¹³ Besonders deutlich wird dieser Vorwurf in der Rezension von Gotthelfs „Zeitgeist und Berner-Geist“ (Keller 1985–96, VII: 97–111) erhoben.

- KELLER, Gottfried (1950–54): *Gesammelte Briefe*. Vier Bände. Hrsg. v. Carl Helbling, Bern.
- Ders. (1985–96): *Sämtliche Werke in sieben Bänden*. Hrsg. v. Thomas Böning u.a. Frankfurt am Main.
- Ders. (2008): *Der grüne Heinrich I/Der grüne Heinrich II*. [Elektronische Volltextedition der beiden Fassungen in automatischer Parallelschaltung]: Verfügbar unter: www.gottfriedkeller.ch/GH/GH_Parallel.htm (5.4.2008).
- LOETSCHER, Hugo (2003): Mit Gottfried Keller im ungemütlichen Seldwyla. In: ders.: *Lesen statt klettern. Aufsätze zur literarischen Schweiz*. Zürich, S. 113–136. (Der Text erschien ein erstes Mal unter dem Titel „Schreiben in Seldwyla“. In: Willkommen in Seldwyla. Katalog zur Ausstellung im Strauhof. Zürich 1990.)
- MUSCHG, Adolf (1975): *Kellers Abend. Ein Stück mit einem Nachspiel*. Zürich.
- Ders. (1977): *Gottfried Keller*. München.
- Ders. (1979): Professor Gottfried Keller. Rede zum Herbstbott 1978. *Siebenundvierzigster Jahresbericht der Gottfried Keller-Gesellschaft Zürich*. Zürich.
- Ders. (1997): Wenn Auschwitz in der Schweiz liegt. In: ders. (1997): *Wenn Auschwitz in der Schweiz liegt. Fünf Reden eines Schweizers an seine und keine Nation*. Frankfurt am Main, S. 7–18. (Der Essay erschien erstmals am 24. Januar 1997 im Zürcher „Tages-Anzeiger“.)
- Ders. (1998): *O mein Heimatland! 150 Versuche mit dem berühmten Schweizer Echo*. Frankfurt am Main.
- WALTER, Otto F. (1977): *Die Verwilderung*. Roman. Reinbek bei Hamburg.
- WIDMER, Urs (1989): Geschichten aus einem anderen Land. Eine Einführung. In: Gottfried Keller (1989): *Das Fähnlein der sieben Aufrechten. Neu entrollt und hochgehalten von Urs Widmer*. Berlin 1989.
- Ders. (2006): Vom Traum, namenlos mit der Stimme des Volkes zu singen. Rede zum Herbstbott 2005. *Vierundsiebzigster Jahresbericht der Gottfried Keller-Gesellschaft Zürich*. Zürich.

2 Sekundärliteratur

- BENJAMIN, Walter (1980): Über den Begriff der Geschichte. In: ders. (1980): *Gesammelte Schriften*. Hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Werkausgabe Band I.2: Abhandlungen. Frankfurt am Main, S. 691–704.
- CADUFF, Corina/SORG, Reto (Hrsg.) (2004): *Nationale Literaturen heute – ein Fantom? Die Imagination und Tradition des Schweizerischen als Problem*. München.
- KORRODI, Eduard (1995): Seldwylergeist und Schweizergeist. In: ders. (1995): *Schweizerische Literaturbriefe (1918)*. Hier zitiert nach dem Ab-

- druck in: Eduard Korrodi: *Ausgewählte Feuilletons. Schweizer Texte*, Neue Folge 4. Hrsg. v. Helen Münch-Küng. Bern/Stuttgart/Wien, S. 47–58.
- MITSCHERLICH, Alexander und Margarete (2007): *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens* [1967]. München²⁰.
- MÜLLER, Dominik (1988): *Wiederlesen und weiterschreiben. Gottfried Kellers Neugestaltung des „Grünen Heinrich“*. Zürcher Germanistische Studien 13. Bern etc.
- Ders. (1997): „Wo, ungestört und ungekannt, ich Schweizer darf und Deutscher sein!“ Gottfried Keller im Spannungsraum zwischen der Schweiz und Deutschland. In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 29. H. 1, S. 85–104.
- Ders. (2007): Der liberale Bundesstaat (1830–1848–1914). In: Peter Rusterholz/Andreas Solbach (Hrsg.) (2007): *Schweizer Literaturgeschichte*. Stuttgart, S. 104–173.
- PESTALOZZI, Karl (2008): Goethe und Keller. Der Literaturwissenschaftler Adolf Muschg. In: *Quarto. Zeitschrift des Schweizerischen Literaturarchivs* 25, S. 64–71.
- SEELIG, Carl (1990): *Wanderungen mit Robert Walser*. Neu herausgegeben im Auftrag der Carl-Seelig-Stiftung und mit einem Nachwort versehen von Elio Fröhlich. Frankfurt am Main.
- STOCKER, Peter (2005): Die Rezeption Gottfried Kellers als Nationaldichter in der Schweiz von 1919 bis 1940. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 2005*, S. 129–157. (Kurzfassung: Gottfried Keller: „Nationaldichter“ oder Schlüsselautor? Zur Keller-Rezeption zwischen 1919 und 1940. In: *CH-Lit. Mitteilungen zur deutschsprachigen Literatur der Schweiz* 11. Februar 2004, S. 7–10.)
- WYSLING, Hans (Hrsg.) (1990): *Elf Essays zu seinem Werk*. Zürich.

„Immer, wenn ich Hunger habe, gelüftet es mich, einen Brief zu schreiben“: Robert Walser als Briefautor

Tagebücher, Briefe, Memoiren, Aufzeichnungen verschiedener Art – Texte, die man früher als Paratexte,¹ als literarische Rohform oder als informative Zeitdokumente gelesen hat, prägen heute dank der in den letzten 20–25 Jahren gestiegenen Publikationspraxis von Erinnerungssowie autobiographischer Literatur wesentlich die literarische Landschaft im europäischen Kulturraum. Ein Teil von dieser Literatur ist im wahren Sinne des Wortes zufällige Entdeckung der letzten Zeit. Dazu gehören auch die Briefe von Robert Walser.

Bei aller Unterschiedlichkeit der Briefe, so nimmt man allgemein an, stellen sie im Gegensatz zur fiktionalen Literatur Sachverhalte mehr oder weniger subjektiver Natur dar und werden meistens als Ego-Dokumente mit dem tatsächlichen Wahrheitsgehalt, als wichtigste Quelle von Informationen über die Persönlichkeit und den Lebensstil des Briefschreibers aufgefasst. Die Frage danach, ob der Brief sachlich und authentisch oder als Literatur gelesen werden kann, also als Text, der spezifische Techniken des Komponierens, eigene Prinzipien des ästhetischen Konstruierens von Öffentlichem und Privatem aufweist, oder die Frage danach, wie sich das schreibende Ich in solch einem intimen Dokument wie dem Brief positioniert, bleibt in der Briefrezeption nach wie vor offen. Wenn man Autobiographien mitunter als eine Art „freies Erinnern“ auffasst, das heißt als Werke, in denen sich die Ereignisse des eigenen Lebens beliebig und nach Willen des Autors ändern, so wird der Brief, in dem sich unterschiedliche Details, Namen, Orte, Ereignisse mehr oder weniger präzise auf ihren Wahrheitsgehalt überprüfen lassen, relativ problemlos als autobiographische Äußerung

¹ Vgl. dazu Gérard Genette (1989).

betrachtet werden können, das heißt, als eine Form, die Aufrichtigkeit und Authentizität voraussetzt.

Von mindestens zwei Aspekten aus scheinen die in Bezug auf die Wahrnehmung der brieflichen Korrespondenz gestellten Erwartungen des Echten und Authentischen, des Unmittelbaren fragwürdig zu sein. Streng genommen stellt schon die Veröffentlichung des Briefwechsels den Authentizitätsanspruch in Frage. Eine interessante Beobachtung macht in diesem Zusammenhang Alma Mahler-Werfel, die über ihre Erfahrung als Herausgeberin des Briefnachlasses von Gustav Mahler Folgendes berichtet: „Briefe, die ihres Inhaltes und ihres Absenders wegen interessant sind, werden durch die Veröffentlichung zum literarischen Erzeugnis.“ (Zit. nach Scholz-Michelitsch 1994: 366) So gesehen kann man die Briefe, die dank Publikation wie ein jedes literarisches Werk „aus dem Privatgebiet des Handschriftlichen in die Öffentlichkeit des Drucks gerückt“ (Walser 1979: 42) werden, als Teil der literarischen Tätigkeit ihrer Verfasser auffassen. Damit ist aber auch ein weiteres Problem verbunden: Da die Briefe bzw. der Briefwechsel in der Regel postum veröffentlicht werden und meistens Ergebnisse einer sorgfältigen Recherche ihrer Herausgeber sind, tritt in der Funktion des Brieflesers nicht nur (oder auch nicht mehr) der primäre Adressat des Briefes als solcher auf, sondern ein jeder Leser, den man als „letztendlichen“ (Genette 1989: 356)² Leser bezeichnen kann. Genauso wie Tagebücher gehen Briefe verloren, werden absichtlich vernichtet oder aus verschiedenen Gründen in diese oder jene Briefausgabe nicht aufgenommen: In der Robert–Walser–Briefausgabe erscheinen zum Beispiel diejenigen Briefe nicht, die vorwiegend zu Walsers Korrespondenz mit den Verlegern und Redaktionen gehören, und auch solche nicht, die Mitteilungen enthalten, welche – so die Herausgeber – „weder biographisch noch werkgeschichtlich von Interesse sind“ (Walser 1979: 382). Damit wird der Leser eines veröffentlichten Briefwechsels in erster Linie auf die Ergebnisse der selektiven und strukturellen Bearbeitung des epistolaren Nachlasses hingewiesen.

² Gérard Genette (1989: 356) spricht über „das letztendliche Publikum“ oder auch „das kommende Publikum“.

Diese doppelte Adressiertheit des Briefwechsels, die als Folge einer Veröffentlichung eintritt, führt weiterhin zu einem veränderten Aussagewert des Briefes. Man kann hier wiederum auf die Feststellung von Gérard Genette verweisen, der auf eine sehr eigentümliche Situation des privaten Briefes hinweist: „Was seiner Zeit eine Handlung war, wird für uns zu einer bloßen Information.“ (Genette 1989: 357) Die Rezeption des veröffentlichten Ego-Textes, seine Wahrnehmung findet – da es in der Regel u.a. auch an dem notwendigen Kontext mangelt – auf höchst unterschiedliche Weise statt. Für jeden Leser ist es ein völlig anderes Erleben. Bemerkenswert ist, dass Robert Walser, der rein zufällig mit diesem Problem konfrontiert wurde, auch zu ähnlichen Feststellungen kommt. Im Brief vom 26. Dezember 1927 findet sich eine Passage, die auf solche sich wandelnde Rezeption und Wirkung von Briefen hindeutet. Walser (1979: 320) schreibt:

Die Veröffentlichung eines Briefes an einen Verleger in einer Basler Zeitschrift hat viel Aufsehen hervorgerufen, und der Brief ist von mir, und er ist nur ganz kurz, und ich schrieb ihn vor einem Jahr, er sah aber in der Zeitschrift so aus, als würde ich ihn unmittelbar, bevor man ihn in die Druckerei gab, geschrieben haben.

Robert Walsers facettenreiche Korrespondenz, die sein Bild nicht nur als das des Brief-Schreibers, sondern auch als das des begeisterten Brief-Empfängers vermittelt, umfasst die Zeit zwischen 1897 und 1949 und wurde vollständig zum ersten Mal 1975 als letzter Band seines Gesamtwerkes veröffentlicht. Ein Jahr später, zum 20. Todestag des Dichters, werden im Sammelband „Robert Walser zum Gedenken“ noch drei Briefe an Robert Seidel und drei Briefe an Hugo von Hofmannsthal abgedruckt und kommentiert. (Vgl. Fröhlich/Mächler 1976: 10ff.) Und schließlich erscheinen seine Briefe 1979 auch als Einzelband, der „ungefähr vier Fünftel der erhaltenen privaten und geschäftlichen Korrespondenz“ (Walser 1979: 381) Robert Walsers enthält, und nur einige Briefe, die an ihn adressiert wurden, wobei der Herausgeber Jörg Schäfer vermutet: „Briefe an Robert Walser existieren [...] anscheinend keine mehr.“ (Ebd., 382)

Die Korrespondenz von Robert Walser, die über 400 Briefe umfasst, wird darüber hinaus von den Herausgebern nach einem bestimmten strukturellen Prinzip organisiert. Die Briefe sind nicht nach Adressaten, sondern in chronologischer Ordnung gruppiert worden, wobei

bestimmte Stationen der Biographie Robert Walsers vorgestellt werden: Frühzeit – Berlin – Biel – Bern – Heilanstalt Waldau – Heil- und Pflegeanstalt Herisau (vgl. Walser 1979: 5), was rein äußerlich einer Art Lebenslaufdarstellung ähnelt. Der Briefwechsel, der in einer solchen Form präsentiert wird, markiert in gewisser Hinsicht Anfang und Ende der einzelnen Lebensabschnitte des Briefautors und unterstreicht gleichzeitig die jeweiligen Etappen in seinem Schaffen als charakteristische Formen. Indem sich der Fokus der brieflichen Korrespondenz auf bestimmte Stadien der autobiographischen Selbstdarstellung des schreibenden Subjektes richtet, rückt das Selbst des Briefschreibers als veränderbare Größe stärker in den Vordergrund. So stellt sich im Endeffekt die Illusion eines Briefwechsels als eines abgeschlossenen Textes dar, wobei bei dem Leser der Eindruck erzeugt wird, als habe er mit einem mehr oder weniger kontinuierlichen Lebensroman oder mit Fragmenten einer Lebensgeschichte zu tun.

Walsers Briefe konzentrieren sich vorwiegend um einige Adressatengruppen: Briefe an die Verleger und Schriftsteller, an seine Familie und die Korrespondenz mit Frieda Mermet, seiner wichtigsten Briefpartnerin, die von 1913–1942 mit ihm einen fast ununterbrochenen Briefwechsel geführt hat, der einen besonderen Schwerpunkt von Walsers epistolarem Nachlass bildet. Unter den Adressaten Walsers war Frieda Mermet wohl die einzige, bei der er sich sicher sein konnte, dass die briefliche Kommunikation erwünscht war. Aufschlussreich ist, dass Walsers Briefe inzwischen nicht nur durch das Schriftmedium Buch präsentiert wurden: 2002 erschienen seine Briefe in einem relativ neuen technisch-akustischen Massenmedium – als Hörbuch, für das Frieda Mermet³ Satz „*ich habe 174 Briefe und Karten von Robert Walser*“⁴ als Titel gewählt wurde und in dem einige seiner bereits bekannten Briefe – ergänzt durch Fragmente aus seinen autobiographischen Texten – vorgelesen werden. Da aber Robert Walser die Antwortbriefe von Frieda Mermet vernichtet hatte, wurden sie im Audiobuch durch

³ Mit Frieda Mermet, die in der bernischen Heil- und Pflegeanstalt als Wäscherin und Büglerin arbeitete, war Robert Walser seit 1913 bekannt. Vgl. u.a. Robert Mächler (1992).

⁴ „*Ich habe 174 Briefe und Karten von Robert Walser*, Audio-CD – Aus den Erinnerungen von Frieda Mermet und Texten von Robert Walser“. 71 Min. Hörsturz, Preiser Records, 2002.

Erinnerungspassagen ersetzt, die auf dem Gespräch basieren, das Elli Muschg, die Witwe des Literaturprofessors Walter Muschg, und Paul Ignaz Vogel 1967 mit Frieda Mermet geführt und anschließend veröffentlicht haben. Das heißt, Frieda Mermets Erinnerungen fungieren hier als eine Art fiktive Briefantwort. So wird der Brief als Autodokument in einen neuen Kommunikationszusammenhang eingeordnet. Gestellt in den fiktionalen Kontext, tritt der Brief – in diesem autobiographisch geprägten Stimmendialog in Form des akustischen Selbstporträts dargeboten – als Garant der Wahrheit auf. Dabei ist auch Folgendes wichtig: Das Erscheinen dieses Hörbuches hebt die Rolle von Frieda Mermet für die Robert-Walser-Biographie hervor und misst der – überwiegend brieflichen – Beziehung beider zueinander eine besondere Bedeutung⁵ bei. Auf einige Aspekte dieses Briefwechsels, die für Robert Walsers Briefverständnis von Bedeutung sind, wird im Weiteren etwas ausführlicher eingegangen.

Georg Simmel konstatiert 1908 in seinem Essay „Der Brief“ folgenden Unterschied zwischen der mündlichen und der schriftlichen Kommunikation:

Bei unmittelbarer Gegenwärtigkeit gibt jeder Teilnehmer des Verkehrs dem anderen mehr, als den bloßen Inhalt seiner Worte; indem man sein Gegenüber sieht, in die mit Worten gar nicht auszudrückende Stimmungssphäre desselben eintaucht, die tausend Nuancen im Rhythmus und in der Betonung seiner Äußerungen fühlt, erfährt der logische oder der gewollte Inhalt seiner Worte eine Bereicherung und Modifikation, für die der Brief nur äußerst dürftige Analogien bietet; und auch diese werden im ganzen nur aus Erinnerungen des persönlichen Verkehrs erwachsen. (Simmel 1993: 395)

Was Simmel als Besonderheit des Wirkungspotenzials der mündlichen Kommunikation geltend macht, trifft meines Erachtens auch auf die private Korrespondenz von Robert Walser zu. Durch die spezifische

⁵ Die Relevanz dieses Briefwechsels und der Figur von Frieda Mermet beweist u.a. auch der Versuch, Walsers Briefe an sie zu vertonen. Vgl. dazu „Aus den Weihnachtsbriefen [Robert Walsers] an Frieda Mermet: Für Sprecher, Flöte, Streichquartett und Klavier“ (1996) von Meinrad Schütter. Man kann noch auf die auf Robert Walsers Briefen an Frieda Mermet basierende Skizze „Wandern, Schreiben, Lieben“ von Daniel de Roulet hinweisen, die als fiktiver Monolog der 92-jährigen Frieda Mermet am Grab von Robert Walser angelegt ist. (Roulet 2004: 44ff.)

Organisation eines Briefftextes strebt Walser sehr gezielt danach, auch im Rahmen des privaten Briefes eine besondere Atmosphäre zu schaffen.

Folgendes Moment scheint mir zunächst in diesem Zusammenhang von Wichtigkeit zu sein. Am 5. Mai 1898 schreibt Walser im Brief an seine Schwester Lisa: Ich „komme Abends verrückt nach Haus, erwarte Briefe, schreibe keine, erwarte aber dessenungeachtet jeden Abend mindesten drei Briefe. Da sollen sie so liegen, wenn ich die Thür aufmache, weiss, blendend weiss, die liebe Marke drauf, der süsse Poststempel [...] Es sollte jeden Abend für mich eine kleine Überraschung aufliegen, gerade wie so ein Brief“ (Walser 1979: 9). Aufschlussreich ist, dass es Robert Walser in erster Linie um die optische Wirkung des schriftlichen Mediums Brief geht, um dessen visuelles Erscheinungsbild. Die ästhetische Wirkung des Briefes, die von der gewählten Papiersorte, von deren Farbe und Größe bestimmt wird, entwickelt sich in Walsers Briefästhetik zu einer eigenständigen visuellen Sprache, die zu einem wesentlichen Teil der kommunikativen Funktion des Briefes gehört. Es finden sich nicht selten in seinen Briefen Bemerkungen folgender Art: „Für Sie, liebe Frau Mermet, müsste es ganz seidenfeines, zartes Papier [...] mit Spitzenrand und einer ziervollen Vignette“ (ebd., 138) sein, oder: „Es schreibt sich leicht und gut auf Ihrem Briefpapier“ (ebd., 157). Ähnliches findet sich auch in den Briefen an Therese Breitbach: „Was Sie für großes, machtvolles, imponierendes Geschäftsformat für Ihre mir so imponierenden Briefe benützten.“ (Ebd., 246) Hier erscheint nicht nur der Brief als Ausdruck von Walsers Neigung zu schönen Gegenständen,⁶ sondern auch sein Verlangen nach Stilisierung und Ästhetisierung der schriftlichen Kommunikation.

⁶ Paul Nizon stellt Folgendes fest: „Walsers Sehnsucht nach Schönheit und ausmalenswerter Holdheit des Lebens scheint unstillbar.“ (Zit. nach Kerr 1979: 31) Auch in seinen Briefen, besonders aus der Frühzeit, kommt gelegentlich sein Wunsch zum Ausdruck, sich und die anderen mit schönen Dingen zu versorgen und zu umgeben. So schreibt er zum Beispiel seiner Schwester Fanny: „Ich kaufe dir später einen Theatermantel, oder ein Paar Pariserschuhe. Es gibt herrliche Sachen zum kaufen.“ (Walser 1979: 18) Oder fast um dieselbe Zeit schreibt er an Lisa: „Gestern habe ich aus einer feinen, zierlichen Tasse Thee getrunken. Lust etwas zu dichten habe ich auch wieder.“ (Ebd., 18)

Genauso wie Robert Walser ständig um die Buchausstattung seiner Bücher besorgt war, bemühte er sich auch im Brief um bestimmte gestalterische Merkmale. Es handelt sich dabei nicht um bloße Illustration seiner Werke, sondern um deren visuelle Vermittlung, um die Herstellung einer recht komplizierten Kommunikation von Text und Bild mittels visueller Komponenten, um den Text dem Leser zugänglicher,⁷ „lesbarer“⁸ zu machen. So bemerkt er zum Beispiel 1917 im Zusammenhang mit der Herausgabe von „Spaziergang“: „Was die Erwerbung eines Postens Büttenpapiers betrifft, so würde die Vergrößerung des Satzspiegels an sich zweifellos durchaus nicht schaden, wenn nur das Druckbild einen fröhlichen, zarten, anmutigen Eindruck macht.“ (Walser 1979: 107) Die Sorge um die Ausstattung des Buches, die sich mit dem allgemeinen Trend der Epoche, die die Buchgestaltung und die Typographie als wichtiges Wirkungsfeld der Literatur entdeckt, überträgt Walser auch in den Bereich des Briefeschreibens. Der Brief – als „eine kleine erhebende Ueberraschung“ (ebd., 9) im Alltag und folglich eine Art Abwechslung im Tagesablauf – soll zunächst seine Aussage über die visuelle Komponente vermitteln. Das thematisiert er zum Beispiel in der pointierten scherzhaft-ironischen Skizze „So! Dich habe ich“. Das äußere Erscheinungsbild des Briefes wird für die anonyme Figur – für einen, „der, seinen Augen nicht traute“ – zum Erkennungszeichen und Beweis für das Vorhandensein des Briefes:

Der Brief war vollkommen in Ordnung, fix und fertig, hübsch leserlich geschrieben war er Wort für Wort, Satz für Satz. Säuberlich und prächtig standen die Buchstaben, Punkte, Kommas, die Semikolon, die Frage- und die Ausrufungszeichen und die zierlichen Anführungszeichen an ihrem Platz. Kein i-Tüpfchen fehlte an dem Prachtwerke [...] (Walser 1971: 243).

Eine breite Skala auf den Brief bezogener Emotionen wird in dieser gefühlsbetonten Geschichte ausgedrückt: Angst des Verlierens, Freude

⁷ „Der Autor soll nicht vergessen, dass er sein Buch ja nicht so sehr für sich selbst wie vielmehr für die Welt in Druck gibt“ (Walser 1979: 149), schreibt er in dem Brief an den Rascher Verlag.

⁸ Vgl. dazu z.B. den Brief an den Insel Verlag vom 12. Juni 1904: „Der grosse Druck ist ja auch schöner zum lesen, darüber ist ja kein Zweifel.“ (Ebd., 31) Auch Jahre später schreibt er im Brief an den Rowohlt Verlag: „Nun das Format des Buches. [...] Auch ich finde, dass das länglichere Bild eleganter, edler aussieht.“ (Ebd., 64)

des Entdeckens, Selbstzweifel und Misstrauen. Vor allem aber ist hier der Gedanke wichtig, dass der Brief an sich schon Gegenstand eines emotionalen Erlebnisses und des ästhetischen Genusses sein kann. Beim Lesen dieser Passage lässt einen der Gedanke nicht mehr los, Walser habe sich bei dieser Beschreibung vom Schriftbild seiner eigenen Briefe⁹ inspirieren lassen. Bei genauem Hinsehen wird deutlich, dass Walsers Briefverständnis in starkem Maße auf den gegenseitigen Berührungen und Korrespondenzen zwischen seinen fiktionalen Texten und seiner Schreiberfahrung als Briefautor fußt.

Von dieser Seite aus gesehen gewinnt der Brief für Robert Walser auch ein Mehr an Bedeutung: Einerseits soll der Adressat des Briefes durch die visuelle Mitteilungsebene angesprochen werden, andererseits aber gerät damit auch das schreibende Ich – hier das epistolare Subjekt, seine Individualität – stärker ins Blickfeld der Aufmerksamkeit und präsentiert sich über seine eigene unverkennbare Stimme. Auch andere Komponenten der privaten Korrespondenzen von Robert Walser können dies bestätigen. Eine besondere Bedeutung gewinnt in diesem Zusammenhang die Anrede im Brief,¹⁰ die als spezifisches Briefelement der Art der Beziehungen zwischen den Schreibenden einen konkreten Ausdruck verleiht. Insbesondere die Briefe an Frieda Mermet bringen in dieser Hinsicht wichtige Aspekte der Briefästhetik Walsers ins Spiel. Irritierend wirkt zunächst die Tatsache, dass Robert Walser seine Briefpartnerin – der Briefwechsel umfasst ja immerhin 29 Jahre! – beinahe formelhaft fast ausschließlich als „Liebe Frau Mermet“ anredet. Warum eigentlich? Eine mögliche Antwort kann man im Brief an Therese Breitbach¹¹ vom 13. Oktober 1926 finden, den Walser in einem für ihn ungewöhnlich aggressiven Ton anfängt: „Ihr Brief freute mich sehr, obwohl ich ein bißchen über dieses vielleicht etwas zu sorglose ‚Robert‘, womit Sie mich titulieren, falls Sie mir das gestatten, stutzte.“ (Walser 1979: 283). Und er fährt fort: Ich „möchte Sie daher bitten, die Zutraulichkeit nicht zu übertreiben und stets ‚Herr‘ zu sagen, wenn es Ihnen mit mir zu sprechen oder zu korrespondieren beliebt“ (ebd.). Es wird hier der Ton angeschlagen, der keinesfalls den Briefpartner als

⁹ Vgl. dazu zum Beispiel Robert Walser (1979: 371f.).

¹⁰ Wichtige Überlegungen über die Besonderheit der Funktion der Anrede in den Briefen an die Verleger findet man in der Arbeit von Siegfried Unseld (1985).

¹¹ Beginn des Briefwechsels mit Therese Breitbach: Oktober 1925.

einen Gleichberechtigten versteht. Der Briefpartner soll folglich durch eine von dem epistolaren Ich festgelegte oder erwünschte Form der Anrede Distanz zu dem Adressaten halten, sonst gerät er in eine Situation der Verletzung dieser Norm und dringt so in die Zonen des Privaten ein.

Zieht man aber seine eigenen emotionalen Anrede-Varianten in den Briefen an Therese Breitbach in Betracht, so fällt eher ein für ihn ungewöhnlicher Variantenreichtum und der spielerisch-ironische Ton auf: „Sehr verehrtes Fräulein Breitbach“ (Walser 1979: 283) „Fräuleinchen“ (ebd., 277), „Meine liebe, kleine Freundin“ (ebd., 263), „Liebes, d.h. pardon, zuerst hochgeehrtes, erst dann, schüchtern hinterdrein: liebes Fräulein“ (ebd., 249). Wenn man aber die Tatsache berücksichtigt, dass Robert Walser und Therese Breitbach sich persönlich nicht gekannt haben,¹² so ist der Charakter dieser Anreden durchaus erklärbar: Durch die räumliche Entfernung der beiden Korrespondenten war Walsers „Privatbereich“ ziemlich gut geschützt. Seinen Versuch, die briefliche Kommunikation auf solche Weise zu „steuern“, kann man wohl zu strategischen Positionen seines Briefverständnisses zählen. Zu berücksichtigen wäre in diesem Zusammenhang die These von Marion Gees (2004: 152) über die „auffälligen Distanzierungsmomente“ zwischen den Geschlechtern in Robert Walsers Schaffen, die im Allgemeinen Mutmaßungen über sein Verhältnis zu den Frauen auslösen mögen.

Der Brief als Medium der Verständigung und Kommunikation gerät bei Walser folglich in Konflikt mit seiner Haltung der Selbstabgrenzung und Isolation. Das epistolare Ich bewegt sich in dem Spannungsverhältnis zwischen diesen zwei Polen, die ständig variiert werden und die von der emotionalen Verfassung und den Stimmungen der Schreiberpersönlichkeit sicher abhängig sind. Ein Widerspruch? Durchaus nicht. Frieda Mermet beschreibt in ihren Erinnerungen das Verhältnis Walsers zu seiner unmittelbaren Umwelt so: „Er war sehr zurückhaltend, er war höflich, konnte sehr nett sein, aber nur, wenn ihm die Leute passten“, „er war misstrauisch und zurückhaltend, er sprach auch nicht mit jedem, er war auch stolz und sehr empfindlich, man musste sehr aufpassen, was man sagt“ (zit. nach Walser/Mermet

¹² Vgl. dazu Diana Schilling (2007: 115f.).

2002). Das stimmt in gewissem Sinne mit den Erinnerungen von W.G. Sebald (1998: 139) an Robert Walser überein: „Wer und was Robert Walser in Wahrheit gewesen ist, darüber vermag ich, trotz meinem sonderbar engen Verhältnis zu ihm, keine zuverlässige Antwort zu geben.“ An dieser Stelle ist aber noch eine weitere wichtige Beobachtung von W.G. Sebald anzuführen, welche ein Licht auf unser Verständnis der Gattung Brief werfen könnte. Er vergleicht sieben Porträtfotografien von Robert Walser und stellt fest, dass sie sehr verschiedene Menschen zeigen:

einen von stiller Sinnlichkeit erfüllten Jüngling; einen, der mit verhaltener Angst sich anschickt einzutreten in die Bürgerlichkeit; den irgendwie heldenmütig und dunkel wirkenden Schriftsteller in Berlin; einen siebenunddreißigjährigen mit wasserhell glasigen Augen; den rauchenden und sehr gefährlich aussehenden Räuber; einen gebrochenen Mann und den vollends zerstörten und zugleich geretteten Anhaltspatienten. (Ebd.)

Bemerkenswert ist, dass W.G. Sebald, indem er äußerlich gesehen über biographische Stationen einer Lebensgeschichte spricht: Jüngling – Schriftsteller – Räuber – gebrochener Mann, die Fotografien von Walser als bestimmte Präsentationsformen interpretiert. Das individuelle Selbst, das Einzigartige einer Persönlichkeit ist hier folglich schwer erkennbar und verbirgt sich hinter den rollenmäßig festgelegten Haltungen. Zieht man in Betracht, dass die Porträtfotografie ein Ergebnis des Auswahlprozesses und der Inszenierung bzw. Selbstinszenierung ist – die Körperhaltung einer Figur, ihre Platzierung und Beleuchtung, Kleidung, Frisur u.ä. können das „wahre“ Abbild des aufgenommenen Objektes wesentlich vortäuschen –, so findet man zwischen den Medien Fotografie und Brief analoge Verbindungen. Auch das schreibende Subjekt im Brief unterliegt bestimmten Regeln der Selbstinszenierung: Abhängig von der Situation, vom Adressaten seiner Briefe zeigt er sich fortwährend von völlig anderen Seiten, entwirft sehr unterschiedliche Bilder seines Selbst, das heißt, er sieht sich in einem bestimmten Sinne gezwungen, sich der kontextuellen Situation anzupassen. So erscheinen in Walsers Korrespondenz neben Spontaneität und Unmittelbarkeit des Brieftextes auch verschiedene Inszenierungskomponenten als ästhetisch relevante Mittel.

In den Briefen an Frieda Mermet spricht Walser ständig von Flickern von Hemden, von Reparaturen seiner Kleidung, im Februar 1915 schreibt er zum Beispiel: „Liebe Frau Mermet. Ich will Ihnen nur gleich herzlich danken für die guten Strümpfe, die Sie mir wieder geschickt haben, und die mir sehr gut passen. Sie tragen sich ganz ausgezeichnet, krazzen nicht und geben schön warm.“ (Walser 1979: 84) Oder: Im Brief vom 10. Juli 1918 findet sich die folgende Anfangspassage: „Liebe Frau Mermet, ich erhielt ihre liebe Sendung von Thee und Käse nebst stark mit Butterschicht zurechtgestrichem Butterbrot, das herzlich schmeckte [...]“ (ebd., 136). Stellen solcher Art – genauso wie gelegentliche Anspielungen auf Nähe und Intimität, welche auf den ersten Blick reale, ganz alltägliche Bedürfnisse und Gewohnheiten artikulieren – werden im Prozess des Briefeschreibens zum wichtigen Element von Walsers Briefstruktur. Er entwickelt eine Reihe von Briefformeln, die man eine Art Ästhetik des Gewöhnlichen nennen könnte, durch die der intime und private Raum des Briefes geschaffen, dem Brief eine zusätzliche emotionale Kodierung verliehen und in gewissem Sinne die Schreibsituation als solche „stimuliert“ wird. Es werden dadurch bei der Briefpartnerin bestimmte Erinnerungen aktiviert, Empfindungen geweckt und insgesamt die Kontaktaufnahme im Allgemeinen erleichtert. „Ich habe an unserer Korrespondenz sehr viel Vergnügen“ (ebd., 74), schreibt er im Brief vom März 1914. „Wenn man sich schreibt, so ist es, als rühre man sich zart und sorgsam an.“ (Ebd.) Die Herstellung einer gemeinsamen Kommunikationsebene im Brief macht ihn zum Ort der Erinnerung an das gemeinsam Erlebte. Vermutlich aber handelt es sich dabei zum Teil auch um imaginäre Erlebnisse,¹³ die Walser in den Briefen als authentisch erscheinen lässt. Auch wenn man dann diese Art Passagen im Brief als rhetorische Mittel auffasst, so sind es doch Briefkomponenten solcher Art, die mit dem tiefsten Inneren des schreibenden Subjektes verbunden sind und die wiederum als Auslöser von verschiedenen Emotionen qualifiziert werden können.

Was für den Bereich der brieflichen Kommunikation mit Frieda Mermet sich insbesondere als sehr günstig erweist, ist die Tatsache, dass

¹³ Diana Schilling (2007: 75) bemerkt zum Beispiel in ihrer Robert-Walser-Biographie: „Die Briefe an Frieda Mermet erinnern auch an gemeinsame Stunden in Bellelay – doch gelebt hat Robert Walser diese Liebe wohl tatsächlich beinahe nur in seinen Briefen.“

sich die beiden Korrespondenten fast immer in der unmittelbaren Nähe befanden, geographisch nicht weit voneinander entfernt lebten. Sie haben zusammen ausgedehnte Spaziergänge und Fußwanderungen gemacht oder auch Ferien verbracht und dabei lange Gespräche geführt. Walser fixiert dies bereits in seinem ersten Brief an Mermet: „Es läßt sich gut plaudern mit Ihnen, und ich danke Ihnen für die unterhaltenden Stunden, die ich in Ihrer Gesellschaft verbringen durfte.“ (Walser 1979: 67) Plaudern – Form und Eigenart der mündlichen Sprechkultur – wird von Walser in den Bereich des Briefes übertragen.

Dass das Plaudern hier als unkonventionelle Sprachform erscheint, ist nicht selten als Fortsetzung eines mündlichen Gesprächs zu verstehen. Umgesetzt in die verbale Form des Briefes verleiht es diesem schriftlichen Medium den Charakter der Mündlichkeit. Daraus entwickelt sich der offene, gesprächsähnliche Stil des Briefes. Die Art von Plaudern, die Walser in seinen Briefen praktiziert, setzt die thematische Vielschichtigkeit, Vertrautheit und Emotionalität der Aussage voraus, ist aber nicht anders zu verstehen als eine Art der spezifischen Brief-Dialogizität. Vieles in Walsers Briefen deutet darauf hin, dass insbesondere in der Berner Zeit Frieda Mermet nicht so sehr als „Gesprächspartnerin“ – im Sinne eines gegenseitigen brieflichen Gedankenaustausches – galt. Sie wurde für ihn allmählich gleichzeitig zum idealen Leser und Zuhörer, genauer gesagt – zu einer Art „abwesendem Zuhörer“. Nachdenklich, sachlich-nüchtern oder fein ironisch berichtet er ihr – der „Frau des alltäglichen Schlages“ (Walser 1972: 270) – von seinen Plänen, von Oper-, Theater- und Kinobesuchen, von gelesenen Büchern. Alles wird von ihm in einer lebendigen Widersprüchlichkeit gesehen und so auch vermittelt. Damit wird dem Leser seiner Briefe, die mitunter als ungeordnete tagebuchartige Aufzeichnungen wirken, die Vorstellung von Intensität und Dichte des alltäglichen „Poetenlebens“ suggeriert. Hier trifft aber auch das zu, was Walser beim Lesen einer Geschichte von Jeremias Gotthelf entdeckt hat: „man liest ihn nicht nur, sondern hört und sieht ihn“ (Walser 1979: 211). Indem er sich hier Frieda Mermet – wie oft in seinen Briefen – als Leserin vorstellt, konstruiert er im Medium Brief gleichzeitig die Ebene der poetologischen Reflexion, die man sicher auch als sein Bedürfnis nach dichterischer Selbstverständigung deuten

kann. Im Hervorheben der autobiografischen Dimension im Text von Gotthelf – „und aus dem Gedrückten hervor schaut uns des Schreibers Gesicht an“ (Walser 1979: 211) – wird Walsers eigene Schreibhaltung erkennbar. Er betont im Weiteren die Produktivität einer solchen Sprechweise „in einer Zeit, wo sich Autoren bloß noch dartun, dass sie ‚schreiben‘ können, d.h. die Schreibtechnik beherrschen, was oft wenig genug fruchtet“ (ebd.).

Auch dann, wenn Walser Frieda Mermet mit seinen Schwierigkeiten,¹⁴ Enttäuschungen und Resignationen konfrontiert, will das Brief-Ich nicht Trost suchen, sondern sich aussprechen. Aus manchen Briefstellen läßt sich nur der Verfasser selbst als Adressat denken. So gesehen, verliert der Brief als autobiographische Form die alleinige Funktion der Speicherung von Fakten, Lebensdaten und tritt als individuell geprägte, eigenständige kommunikative Schreibpraxis auf, die auf Walsers Bedürfnis sich mitzuteilen beruht. Dadurch bekommt der Brief auch eine neue Funktion: Er wird für den Adressaten zur Schule der Erfahrung, zu einer Art Bildungsstätte. Und Robert Walser als Briefautor schlüpft damit in die Rolle des „geistigen Gehülfen“.

Walsers „Plaudern im Brief“ – genauer gesagt, mittels des Briefes – kann man in diesem Kontext auch als Freundschaft ohne Bindung auffassen. Jedoch legen seine Briefe an Frieda Mermet nahe, dass die Ursachen seines Versuchs, sich von der Umgebung abzuschirmen, durchaus nicht – oder nicht nur – in seinem etwas problematischen Verhältnis zu den Frauen zu suchen sind. Sie entspringen vielmehr seiner Auffassung, „daß der Dichter sich auf inneres Erleben beschränkt sieht“ (ebd., 221).

Die Korrespondenz mit Frieda Mermet – zweifelsohne ein wichtiger Teil seiner dichterischen Existenz – erweckt den Eindruck, dass der Brief für Robert Walser zum Ort des Suchens nach seiner inneren Stabilität wird. Indem er seinen „Schreib-Hunger“ durch das Briefeschreiben zu stillen oder zu ergänzen versucht, regelt er auch sein eigenes Kommunikationsproblem. Er entwirft dabei bestimmte Spiel-

¹⁴ Vgl. dazu den Brief vom 6.1.1928. Hier schreibt Walser: „Mein Prosastückliges Geschäft geht zur Zeit recht schlecht; ich lasse mich aber durch die Baisse meiner Prosa-Aktien nicht entmutigen. Es gibt diesmal auf dem Büchermarkt so gut wie keine Erfolge.“ (Ebd., 322)

regeln der brieflichen Kommunikation, die dem an eine konkrete Person adressierten Brief immer einen besonderen Tonfall verleiht. Das heißt, der Brief dient Robert Walser als medialer Raum, in dem er nicht nur seine Subjektivität zu behaupten, sondern auch seine Korrespondenten in ein von ihm geregeltes Verhältnis zu sich zu setzen versucht.

Literaturverzeichnis

1 Primärliteratur

- WALSER, Robert (1971): So! Dich habe ich. Genf und Hamburg. In: ders. (1971): *Das Gesamtwerk*, Bd. 2. Genf/Hamburg.
- Ders. (1978): Die Dame (II). In: ders. (1978): *Das Gesamtwerk*, Bd. 10. Genf/Hamburg.
- Ders. (1979): *Briefe*. Zürich.
- WALSER, Robert/MERMET, Frida (2002): *Ich habe 174 Briefe und Karten von Robert Walser*. 71 Min. Hörsturz, Preiser Records.

2 Sekundärliteratur

- FRÖLICH, Elio/MÄCHLER, Robert (Hrsg.) (1976): *Robert Walser zum Gedenken*. Aus Anlass seines 20. Todestages am 25. Dezember 1976. Frankfurt am Main.
- GEES, Marion (2004): Robert Walsers galante Damen. Fragmente einer Sprache der höfischen Geste. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.) (2004): *Robert Walser*. Edition Text+Kritik 12/12a. München, S. 142–154.
- GENETTE, Gérard (1989): *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt am Main.
- MÄCHLER, Robert (1992): *Robert Walser. Biographie*. Frankfurt am Main.
- NIZON, Paul (1978). Robert Walsers Poetenleben. Dichtung und Wahrheit. Innenwelt und Außenwelt. In: Katharina Kerr (Hrsg.) (1978): *Über Robert Walser*, Bd. 2. Frankfurt am Main.
- ROULET, Daniel de (2004): Wandern, Schreiben, Lieben. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.) (2004): *Robert Walser*. Edition Text+Kritik 12/12a. München, S. 44–51.
- SCHILLING, Diana (2007): *Robert Walser*. Reinbek bei Hamburg.
- SCHOLZ-MICHELITSCH, Helga (1994): Eine Korrespondenz über eine Korrespondenz. In: *Studien zur Musikwissenschaft*. Bd. 43. Tutzing.

- SCHÜTTER, Meinrad (1996): „Aus den Weihnachtsbriefen [Robert Walsers] an Frieda Mermet: Für Sprecher, Flöte, Streichquartett und Klavier“.
- SEBALD, Winfried G. (1998): *Logis in einem Haus über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere*. München.
- SIMMEL, Georg (1908): Der Brief. Aus einer Soziologie des Geheimnisses. In: Georg Simmel/Alessandro Cavalli (Hrsg.) (1993): *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, Bd. 2. Frankfurt am Main.
- UNSELD, Siegfried (1985): *Der Autor und sein Verleger*. Frankfurt am Main.

Helmut Göbel (Göttingen)

Friedrich Dürrenmatts politisches Engagement

Einige Vorbemerkungen

„Diese unmenschliche Welt muß menschlicher werden. Aber wie? Aber wie?“ (Dürrenmatt 1980, X: 122) In nuce, scheint mir, ist in diesen Schlusssätzen aus dem Drama „Die Wiedertäufer“ das dichterische und politische Engagement Dürrenmatts enthalten. Der Zielsetzung „menschlicher“ folgt die fragende Ungewissheit. Dies sind Sätze, die Dürrenmatt 1980 erneut zitierte und im Kontext des Wiedertäufer-Stücks erläuterte: „Die sich dem Glauben engagiert haben, kommen um; die sich der Vernunft engagiert haben, wissen keinen Rat. ‚Diese unmenschliche Welt muß menschlicher werden. Aber wie? Aber wie?‘ ruft der Bischof von Münster.“ (Dürrenmatt 1981: 23) Und rückblickend fügt Dürrenmatt hinzu: „Über diesen Satz, 1966 geschrieben, machten sich viele lustig. Sie wussten offenbar wie. Trotz ihrer: Menschlicher ist die Welt weder seit 1536 [das ist die historische Zeit der Wiedertäufer in Münster] noch seit 1966 geworden. Wie sollte sie auch.“ (Ebd.) Das klingt resignativ, dennoch schrieb und diskutierte der Schweizer weiter, wenn er auch immer weniger für das Theater arbeitete. Ich sage hier bewusst „der Schweizer“, denn ich bin mir sicher, dass für das pointierte Engagement auch das Schweizersein Dürrenmatts eine besondere Motivation ausmacht.

1998 wurde anlässlich der Schweiz als besonderem Partnerland der Frankfurter Buchmesse in dem österreichisch-schweizerisch-deutschen Fernsehkanal 3sat ein Film gezeigt mit dem Titel „Homo Faber im Blütenzauber. Eine Annäherung an die Schweizer Literatur“. In der Ankündigung zu diesem Film wurden zwei Fragen gestellt: „Was macht die Schweizer Literatur aus? Was macht das kritische Engagement der zeitgenössischen Schweizer Literatur aus?“ Und ein Anonymus (evtl. der Filmemacher selbst) fragt dazu weiter: Ist es „die Verantwortung der Schriftsteller angesichts der drohenden Gleichgültigkeit der im

großen Wohlstand Lebenden?“ Und seine Antwort: „Eher: Die von früh auf anerzogene Verantwortung für die Demokratie, die solche kritischen Begleiter wie das Salz in der Suppe braucht.“ (LITERATOUR... 1998: 8) Vielleicht erklärt der Verweis auf die Demokratie etwas; ich weiß es nicht. Sicher bin ich mir jedenfalls darüber, dass Friedrich Dürrenmatt zu den politisch engagierten Schweizer Schriftstellern zu rechnen ist.

Über „Engagement“ zu reden, ist heute wohl unmodern. Dennoch versuche ich damit eine wesentliche Haltung Dürrenmatts zu beschreiben, und ich bin nicht der Erste, der darüber nachdenkt. Jean Améry hat vor Jahren einen Aufsatz zu Dürrenmatts Riesenessay „Zusammenhänge“ geschrieben und mit „Dürrenmatts politisches Engagement“ überschrieben. Améry klärt für sich nicht eigentlich, was er unter Engagement versteht, zeigt aber sehr klar, wie sehr bei allen Forderungen nach Objektivität und Rationalität die politische Stellungnahme – für die „Zusammenhänge“ zu den Problemen des Staates Israel im Verhältnis zu seinen Nachbarn –, wie sehr dazu Stellungnahmen subjektiv sind und einen politischen Charakter haben, wenn auch aus Dürrenmatts Position keine Handlungsanweisungen abzuleiten seien. Dafür sei er vor allem auch mit der Parabel am Ende zu sehr Schriftsteller. (Vgl. Améry 1976: 283–297)¹ Ich verstehe für diese Untersuchung „Engagement“ ähnlich nicht im engen Sinn irgendeiner Parteidoktrin und auch nicht in einem sehr weiten ästhetischen Sinn etwa eines Ernst Jandl (1999: 189ff.), der bei jedem gestalteten Sprechen mit Bezug auf die erfahrenen Wirklichkeiten ein Engagement sah. Für Dürrenmatt verstehe ich unter Engagement zweierlei: Erstens ein direktes Einmischen, eine Stellungnahme in einem Interview, einem Essay oder einer Diskussion zu bestimmten politischen Problemen in einer bestimmten Situation. Es gibt solche Stellungnahmen und Schriften vielfach von ihm wie in dem von Améry besprochenen gewaltigen Israel-Essay „Zusammenhänge“. Zweitens ist Engagement bei Dürrenmatt auch in einem allgemeineren Sinn zu verstehen, in einer Beziehung zu den politischen Wirklichkeiten über die Gestaltung von Paradoxa, Zufällen und Grotesken in seinen Dichtungen und den

¹ Jean Amérys „Anmerkungen“ erschienen zuerst im Dürrenmatt-Heft der Zeitschrift „Text und Kritik“ (1977).

Kommentaren dazu. Beide Weisen des Engagements fallen gelegentlich zusammen und wollen einen Beitrag leisten zu der eingangs zitierten Notwendigkeit, die Welt müsse menschlicher werden. Und genau dieses Engagement in der Verbindung beider Weisen zeigt Dürrenmatt auch in Äußerungen außerhalb des eigentlichen schriftstellerischen Werks.

Hauptgegenstand meiner Untersuchung ist ein Fernsehgespräch, an dem Dürrenmatt 1985 teilnahm. Dazu noch einen weiteren methodischen Hinweis. Der Einbau eines Fernsehgesprächs in eine literaturwissenschaftliche Untersuchung ist – wenn ich das richtig sehe – allgemein noch nicht gründlich erprobt. Ich wähle vorrangig Dürrenmatts Beiträge aus und versuche sie im Gesprächskontext zu zeigen. Man vergleiche dazu auch den Textanhang. Ich vernachlässige dabei viele Teile des Gesprächs, womit ich nichts anderes mache, als ob ich einen längeren Text untersuchen würde, aus dem ich ebenfalls immer nur Textausschnitte wählen und detaillierter betrachten kann, um mit weiteren Überlegungen zu Aussagen über den Gesamttext zu gelangen. Freilich ist im Gegensatz zur Textbetrachtung hier – und wenn auch nur kurz – eine Bild- und Tondeutung mit zu berücksichtigen.

Eine persönliche Erinnerung

Ende August 1985 fand der alle fünf Jahre tagende Internationale Germanistenkongress in Deutschland, und zwar in Göttingen statt. Der damalige Präsident der Germanistenvereinigung, Albrecht Schöne, legte Wert darauf, dass mit einigen Autoren die deutschsprachige Gegenwartsliteratur repräsentativ eingeladen werde. Es lasen schließlich auf dem Kongress aus der Bundesrepublik Deutschland Martin Walser, Helmut Heissenbüttel und Günter Grass, aus der Deutschen Demokratischen Republik Stefan Heym, aus Österreich Ernst Jandl und schließlich Friedrich Dürrenmatt aus der Schweiz. Es war leider Dürrenmatts letzter Besuch in Göttingen. Denn Dürrenmatt kam gerne nach Göttingen, u.a. weil hier Aufführungen seiner Stücke eine gute Tradition haben und weil er immer wieder der Einladung des in Göttingen lebenden Kritikers und Schriftstellers Heinz Ludwig Arnold folgte.

Im Kongresszentrum traf am Abend seiner Lesung Dürrenmatt auf seinen Schriftstellerkollegen Günter Grass. Dieser begrüßte ihn mit den Worten „Wie steht es mit den politischen Verhältnissen in der Schweiz?“ Eine solche Frage als Begrüßung fand Dürrenmatt so unhöflich, dass er den gesamten Abend davon nicht loskam. Immer wieder schüttelte er über diesen Grass den Kopf und meinte sinngemäß: Man begrüßt einen doch mit ‚Guten Tag‘ und fragt nach, wie die Fahrt gewesen sei und erkundigt sich danach, wie es einem gehe. Nein, Grass überfährt einen mit der Frage nach den politischen Verhältnissen in der Schweiz! Ob das nun wirklich eine ernste Frage war, ist unklar. Grass ist ja stets an politischen Entwicklungen interessiert. Andererseits könnte man schnell über eine solche Begrüßung hinweg gehen und in dieser Grass’schen Frage nichts anderes sehen als eine zwar ungeschickte, aber doch allgemeine Begrüßung in dem Sinn von ‚Wie geht’s, wie steht’s?‘.

Ob schließlich ein gewisses angespanntes Verhältnis zwischen den beiden bei der Begrüßung von Grass eine Rolle gespielt hat, weiß ich nicht. Jedenfalls war wohl Grass auf den Schweizer nicht immer gut zu sprechen. Und das hatte folgenden Grund: In einem unrechtmäßig publizierten Gespräch, das bei einem Essen aufgenommen und dann ohne Wissen Dürrenmatts an den Playboy verkauft wurde, hatte sich Dürrenmatt über Grass und den Roman „Der Butt“ nicht gerade freundlich geäußert. Der Gesprächspartner fragte Dürrenmatt, ob er sich für die Schriften Anderer interessiere. Er antwortete:

Ich bin immer froh, wenn ich nicht lesen muß, was die Kollegen schreiben. Ich verschicke auch nie meine Bücher. Günter Grass hat mir sehr höflich den Butt versprochen, aber er hat ihn dann nie geschickt, also brauchte ich ihn auch nicht zu lesen. Der Grass ist mir einfach zu wenig intelligent, um so dicke Bücher zu schreiben. (Zit. nach Müller 1981: 50)

Später versuchte Dürrenmatt klar zu stellen, dass er generell keine Romane möge, er lese lieber naturwissenschaftliche oder mathematische Bücher und dass deswegen seine Ablehnung naturgemäß auch den „Butt“ von Günter Grass treffe. Er schätze aber Grass als Lyriker und als politisch engagierten Schriftsteller so sehr, dass dieser keinen Grund habe, besonders verärgert zu sein. Und er führt dann mit Blick auf das eigene Projekt der „Stoffe“ aus: „das Blöde ist, dass ich jetzt

einen dicken Roman schreibe. Und ich glaube, was ich da gesagt habe, ist im Grunde eine Selbstkritik. Ich glaube, ich könnte das mit Grass diskutieren.“ (Dürrenmatt 1996: 104f.)² Für Dürrenmatt wie für Grass ist es selbstverständlich gewesen, sich in politische Debatten einzumischen.

Am Abend des Germanistenkongresses aber war, wie gesagt, Dürrenmatt verärgert. Das ist bei ihm insofern verständlich gewesen, als er zwar selbst bissig und immer wieder spöttisch gegenüber Anderen sein konnte und dies auch in Vorträgen zuweilen Andere spüren ließ, im „normalen“ Alltag aber verhielt er sich vorwiegend konventionell höflich. Und um auf den Inhalt der Grass'schen Begrüßungsfrage zurückzukommen, Dürrenmatt war empfindlich, wenn sich Nichtschweizer in Schweizer Verhältnisse drängten, ein Nichtschweizer sollte so etwas in seinen Augen nicht tun. Jeder sollte vor der eigenen Tür kehren. Es war ihm selbstverständlich etwas Anderes, dass er selbst über einige Schweizer Gegebenheiten wie über die Schweizer Armee und einige Schweizer Industrielle herzog oder sich lustig machte. Man denke etwa an die groteske Erzählung „Grieche sucht Griechin“, in der ein Schweizer Industrieller ausgestellt wird. (Vgl. Dürrenmatt 1980, XXI)³

Zurück zu Dürrenmatt in Göttingen 1985. Viele Teilnehmer des Germanistenkongresses trafen sich nach seiner Lesung auf einer Einladung bei Heinz Ludwig Arnold. Als alle Gäste bereits weggegangen waren und selbst der Hausherr sich für die Nacht verabschiedet hatte, wollte Dürrenmatt noch nicht gehen. Ich blieb mit ihm zusammen bis zum frühen Morgen; immer wieder kam er den Kopf schüttelnd auf die Begrüßung durch Günter Grass zurück. Endlich brachen wir auf. Wir machten einen langen Spaziergang durch die Stadt und kamen in seinem Hotel an, als die ersten Gäste bereits frühstückten. Wir tranken einen Kaffee, und während des Kaffeetrinkens griff Dürrenmatt zu seinem Füllfederhalter und fertigte auf der Speisekarte des Hotels eine kleine Zeichnung an: ‚Edward Teller als

² Das Gespräch mit Dürrenmatt führte Heinz Ludwig Arnold.

³ Mehr zu Dürrenmatts Verhältnis zur Schweiz ist in einer großen Anzahl seiner Schriften nachzulesen, von den frühen Gedichten „Schweizerpsalmen“ an. Man vgl. dazu vor allem Friedrich Dürrenmatt (1998).

Methusalem⁴. Mit diesen oder ähnlichen Worten überreichte er mir die Zeichnung, die den amerikanischen Atomphysiker, den „Vater der Wasserstoffbombe“ als sehr alten Mann zeigt.



Jetzt erst begriff ich, was in ihm vorging. Er ist während seines gesamten Aufenthalts in Göttingen im Banne eines Gesprächs mit Edward Teller gewesen. Er kam nämlich nach Göttingen direkt aus Wien, wo er am Abend zuvor im Österreichischen Fernsehen mit dem berühmten Atomphysiker Edward Teller und fünf Wissenschaftlern bzw. Diplomaten drei Stunden lang über das amerikanische Star-War-Programm diskutiert hatte.

⁴ Die abgebildete Zeichnung stammt aus Privatbesitz.

Das Fernsehgespräch

Zum besseren Verständnis der Gesprächsinhalte und von Dürrenmatts Beteiligung an dem Gespräch gebe ich vorweg einige Informationen. Das Gespräch im Österreichischen Fernsehen fand am 27. August 1985 statt. Es ging den meisten Diskussionsteilnehmern um Fragen der Auf- und Abrüstungen in der Konfrontation von Ost und West. Man muss sich kurz an die politische Situation Mitte der 80er Jahre des vorigen Jahrhunderts erinnern. Mit dem Abschluss der SALT 1-Verhandlungen⁵ 1972 begann ein erster kontrollierter Schritt der Abrüstung der beiden Großmächte im Kalten Krieg. Freilich blieben den beiden Seiten bedrohliche Waffen genug. Auch schuf man andauernd modernere Waffensysteme. Dann kam der KSZE-Vertrag⁶ von 1975. Viele aufmerksame politische Beobachter der Zeit glaubten, damit seien wesentliche Schritte für eine Entspannung getan worden. Im sog. Ostblock wirkte sich der KSZE-Vertrag vor allem sehr positiv auf den Mut und die Aktivitäten der Bürgerbewegungen und Freiheitsbestrebungen aus. Doch die Aufrüstungen gingen weiter; die Sowjetunion verstärkte ihre konventionellen Waffen bei den Raketen im Mittelstreckenbereich; auch die Amerikaner waren nicht untätig; sie stationierten neue Pershing Raketen bei ihren Verbündeten in Europa, vor allem in Deutschland. Damit entwickelte sich eine besondere Lage im Kalten Krieg, die sich Mitte der 80er Jahre zuzuspitzen drohte. Präsident Reagan war seit 1981 Präsident der USA. Er verkündete 1983, ein Raketenabwehrsystem entwickeln zu lassen, das unter dem Namen „Star-War-Programm“ bekannt wurde. Die Amerikaner wollten damit der Bedrohung durch die Interkontinentalraketen der Sowjetunion entgegen wirken. Viele befürchteten nun ein erneutes unheilvolles Wettrüsten mit möglicherweise schlimmsten Folgen. Im Hintergrund stand für viele auch immer noch die Angst vor einem atomaren Erstschlag des jeweils anderen Blocks. Von der Gesprächsbereitschaft der Sowjets hielten einige westliche Politiker nicht viel, weswegen man auf Waffen setzte. Trotzdem fanden weiter Abrüstungsverhandlungen statt. Also einerseits Verhandlungen, andererseits Waffenklirren.

⁵ SALT meint „Strategic Arms Limitation Talks“.

⁶ KSZE meint „Konferenz zur Sicherheit und Zusammenarbeit in Europa“.

In dieser Situation betritt ein Mann die politische Bühne, der wie kaum ein Anderer die geschichtlichen Veränderungen der späten 80er und frühen 90er Jahre, ja die politische Situation bis heute wesentlich prägen sollte: Michail Gorbatschow. Er wurde im März 1985 Generalsekretär der KPDSU. Wie von jedem neuen Mann in diesem Amt erwartete man auch von ihm Neuerungen und vor allem Liberalisierungen. Und dies Mal wurde man nicht enttäuscht; auch Dürrenmatt sah neben Václav Havel in Gorbatschow einen bedeutenden Staatsmann. Seine Pläne waren damals zwar noch nicht recht einsichtig, doch im Spätherbst des Jahres 1985 sollte es bereits zu einem ersten Gipfeltreffen mit Präsident Reagan kommen. Das Österreichische Fernsehen setzte gleichsam als Vorbereitung auf dieses Treffen im August 1985 in Wien dieses Gespräch an, in dem der Naturwissenschaftler Edward Teller und der Schriftsteller Friedrich Dürrenmatt aufeinander trafen.

Dass Dürrenmatt zu einem solchen Gespräch hinzu gebeten wurde, hängt wohl weniger mit seinem Ruf als ein weltweit wichtiger Theater- und Kriminalromanautor zusammen. „Der Besuch der alten Dame“ wurde und wird zwar in der ganzen Welt gespielt und der Kriminalroman „Der Richter und sein Henker“ ist in mehr als zwei Dutzend Sprachen übersetzt worden und als Schullektüre weit verbreitet; hinzugebeten wurde er jedoch vor allem als Verfasser des Dramas „Die Physiker“ und als politisch engagierter Schriftsteller. Dass aber Dürrenmatt die Einladung des Österreichischen Fernsehens annahm und wirklich dazukam, ist nicht selbstverständlich gewesen. Noch im Mai desselben Jahres 1985 verweigerte er eine Teilnahme an einem Gespräch, zu dem der damalige Kulturminister Frankreichs, Jaques Lang, ihn eingeladen hatte. Dürrenmatt begründete seine Absage in einem offenen Telegramm. Ich zitiere dieses Telegramm fast ganz, weil es seine politische Radikalität veranschaulicht und weil in ihm Begründungszusammenhänge auftauchen, die auch für das Fernsehgespräch in Wien wichtig wurden. Dürrenmatt (1991: 162f.) schrieb u.a.:

Sehr geehrter Herr Minister [...] Da ich erfahren habe, „dass Ihr Land 61,8 Milliarden (61 800 000 000) f.Fr. am Waffenexport verdient – eine Zahl, die in Kilometern ausgedrückt mehr als fünfzigmal den Durchmesser des Sonnensystems ergäbe – , halte ich Frankreich nicht mehr für

den geeigneten Ort, über Menschenrechte und Freiheit zu diskutieren, wenn ich auch zugebe, kein Land zu wissen, wo dies möglich wäre: wo verhungert wird, wäre es ein Hohn, wo die Menschenrechte und die Freiheit unterdrückt werden, unmöglich, wo Waffen zu ihrer Unterdrückung hergestellt oder wo sich das Geld aus diesem Geschäft anhäuft, Zynismus. Da die strategischen Überlegungen des amerikanischen Präsidenten auch unser Sonnensystem einbeziehen, schlage ich ein anderes Sonnensystem als Treffpunkt Ihrer Konferenz vor und sehe Ihrer ehrenvollen Einladung dorthin mit Freude entgegen.

Friedrich Dürrenmatt

Soweit dieses Absagungsschreiben mit dem ironischen Schluss eines alten Utopietopos⁷. Die Absage scheint mir die logische Folge von Dürrenmatts schriftstellerischer und politischer Entwicklung. Aber Dürrenmatt liebte die Widersprüche und das Paradoxon, denn er nahm durchaus gelegentlich eine Einladung zu öffentlichen Diskussionen an, und zwar dann, wenn seine Neugierde auf das jeweilige Treffen groß genug war.⁸ Das mag auch für diese Diskussionsteilnahme eine entscheidende Rolle gespielt haben. Auch ein so berühmter Autor wie Dürrenmatt erhält nur einmal die Möglichkeit mit dem berühmten alten Herrn der Atomphysik, mit Edward Teller, zu diskutieren! Und in dem Fernsehgespräch selbst lief auch wirklich bald alles auf die Beiträge Tellers und Dürrenmatts zu, was ich kurz darstellen möchte.

Man kam im Rahmen der Sendereihe „Der Club“ des Österreichischen Fernsehens zusammen. Unter der Leitung des Fernsehjournalisten und Moderators Hugo Portisch diskutierten einige angesehenere und kompetente Herren: Klaus Heiss, Mathematiker und Nasa-Berater in den USA; Reiner Labusch, Physiker an der Technischen Universität Clausthal-Zellerfeld; ein höherer Offizier des Österreichischen Heeres, Heinz Danzmayr, Beteiligter Österreichs bei Abrüstungsverhandlungen; Thomas J. Hirschfeld, ehemaliger Diplomat der USA, der an verschiedenen Abrüstungsverhandlungen mit der Sowjetunion teilgenommen hatte; Edward Teller, der erfahrene Atomphysiker und unter Ronald Reagan Präsidentenberater; und schließlich Friedrich

⁷ Man vgl. etwa die sehr ähnliche Wendung in Lessings letztem Brief an Moses Mendelssohn vom 19. Dezember 1780. Überhaupt wäre wohl eine Arbeit über Dürrenmatt und Lessing sehr ergiebig.

⁸ Das mag bei der Fernsehdiskussion anlässlich des Besuchs von Erich Honecker in der Bundesrepublik ein wenig anders gewesen sein.

Dürrenmatt. Alle Teilnehmer saßen während der Diskussion in dicken braunen Ledersesseln, auf Ledersofas oder auf mit Leder bezogenen gepolsterten Stühlen, die die Teilnehmer gleichsam vor eventuellen Angriffen der anderen geschützt haben. Die Kameras waren oft auf Teller und Dürrenmatt auch dann gerichtet, wenn der jeweils andere sprach; es wurde deutlich, dass sich die beiden belauerten. Und man sah, dass die Regie der Sendung diese zwei oft als die wichtigsten Teilnehmer ins Bild rückte.

Edward Teller, sich an seinem dicken Spazierstock haltend und gelegentlich sich ein wenig aufrichtend, agierte wie ein Dirigent gestikulierend, gelegentlich auch in pädagogischer Manier mit ausgestrecktem Zeigefinger.

Er begann, klar artikulierend, das Gespräch mit einer längeren Einführung zu dem geplanten amerikanischen Raketenabwehrsystem, das er befürwortete und an dessen Ausarbeitung das von ihm geleitete Institut einigen Anteil hatte. Er erzählte, wie Reagan 1983 das Raketenprogramm vorgestellt hatte; er interpretierte auch das Programm als ein Friedensprogramm und gab zu, dass dabei eine gewisse Eskalation der Rüstung nicht ausgeschlossen sei. Er befürwortete aber wiederholt diese Form einer starken Verteidigung.

Daraufhin sprudelten zu den verschiedensten von Edward Teller angesprochenen Details die Anwesenden drauflos. Man sprach über die Schwierigkeiten, die diversen Verträge zu kontrollieren; man stritt darüber, welche Waffen wie wirken könnten und unter welchen Voraussetzungen neue Abrüstungsverträge möglich wären.

Dürrenmatt wirkte äußerlich gelassen. Er hörte sich mit etwas versteinertes Miene, die gelegentlich eingeblendet wurde, das Hin und Her an, schwieg lange und griff erst nach ca. 45 Minuten das erste Mal in das Gespräch ein. Nach kurzer Zeit merkte man, wie erregt er war. Seine Gedanken liefen immer wieder seiner Sprache davon, weswegen er mit vielen Satzabbrüchen und gelegentlich fast stotternd sprach. Auch wurde seine Aussprache im Verlauf der Diskussion etwas verwaschen. Man spürt deutlich, wie in ihm ein gewisser, ihm notwendig erscheinender Oppositionsgeist entstand und zu einem aufgeregten Anreden gegen das Star-War-Programm und gegen Edward Teller führte. Und dies aus einer sehr persönlich formulierten Perspek-

tive; viele seiner Sätze wurden wohl deswegen auch mit „Ich glaube“ oder „Ich meine“ eingeleitet, was auch in anderen Gesprächen Dürrenmatts zu beobachten ist.

Dürrenmatt begann mit der Äußerung seines Unbehagens an dem Gesprächsverlauf. Schon eingangs war ihm eine generelle Missstimmung abzulesen. Er wurde vom Moderator als ein „besorgter Schriftsteller“ vorgestellt, was er mit wohlwollender Heftigkeit korrigierte mit dem Satz: „Was heißt ‚besorgt‘, ich bin *entsetzt!*“⁹ Und dieses Entsetzen versuchte er nun immer wieder mitzuteilen und damit auf die Diskussionsteilnehmer einzuwirken. Vor allem ging es ihm offensichtlich um eine Wirkung auf Teller.

Dürrenmatt holte nun seinerseits weit aus und stellte Bezüge zum Ende des Zweiten Weltkrieges und zur Geschichte der Atombomben her und kritisierte heftig die Waffenentwicklung. Er verließ aber auch immer wieder diese Themen und wies auf die genauso wichtigen oder auch gewichtigeren Probleme der Gegenwart hin, nämlich auf die vielen kleineren Konflikte in den verschiedensten Regionen der Welt und auf die Problematik der Ressourcen. Er beschwor die Diskussionsteilnehmer und damit auch die Fernsehzuschauer, sich nicht allein um die Waffen als viel mehr um die Versorgung der Menschen und um die ökologischen Probleme zur Erhaltung des Friedens zu kümmern. „Ich halte den Frieden heute für ebenso gefährlich wie den Krieg“ („Anhang“), sagte er am Ende seiner Beiträge.

Von seinem ersten Redebeitrag an provozierte er Edward Teller, etwa wenn er die Entwicklung der Wasserstoffbombe einem Angstfaktor zuschrieb und sie in einem allgemeinen Wahnsinn entstanden sah. Das war direkt gegen den „Vater der Wasserstoffbombe“ gerichtet und gegen Amerikas Waffenproduktion. Teller fühlte sich ganz offensichtlich sowohl als Wissenschaftler wie auch als Amerikaner von Dürrenmatt herausgefordert.

In der Fortsetzung des Gesprächs griff Edward Teller Dürrenmatts Äußerungen mehrfach auf. Teller korrigierte nicht nur Dürrenmatts ungenaue Angaben etwa zu Zahlen der Weltbevölkerung, sondern er

⁹ Siehe das Gespräch im Anhang. Im Folgenden mit dem eingeklammerten Wort „Anhang“ nachgewiesen.

setzte bewusst andere Akzente. Allmählich war zu spüren, dass sich hier zwei entgegengesetzte Interpretationen der politischen Zustände des Kalten Krieges und der Zukunft gegenüber saßen.

Es entwickelte sich eine Polarität zwischen Schriftsteller und Wissenschaftler. Teller befürwortete das neue Raketensystem, Dürrenmatt lehnte es ab. Teller glaubte an die rationale Beherrschung der Technik überhaupt, Dürrenmatt sah vor allem die Irrationalität in der Welt. Es wurde ein Gespräch, das weit über den Anlass des Star-War-Programms hinausging. Dürrenmatt hatte es mit seinem gefühlsbetonten Engagement erreicht, dass von seinem ersten Beitrag an Grundsätzlicheres diskutiert wurde. Es ging dann bis zu anthropologischen Fragen, wenn etwa Teller und Dürrenmatt über die Beschaffenheit des Menschen philosophierten. Freilich kann hier nicht alles vorgestellt werden von dem dreistündigen Gespräch, in dem Teller sicher allein 40 Minuten und Dürrenmatt gut 20 Minuten Redeanteil hatten.

Teller sah in der Welt, auch in der amerikanischen Verteidigungsinitiative, wenigstens „eine kleine Vernunft“; Dürrenmatt machte in seiner Analyse des Kalten Krieges deutlich, wie sehr alle politischen und waffentechnischen Handlungen und Entwicklungen von Gefühlen gelenkt würden. „Ich glaube, da Vernunft hineinzubringen, das ist sehr schwierig.“ („Anhang“) Er entwickelte wohl auch deshalb Gegenemotionen mit existentiellen Gefühlen; selbst aber beharrte er darauf, dass seine Auslassungen von der Vernunft gesteuert würden. Man erhält den Eindruck, dass in diesem Disput zwischen Naturwissenschaftler und Schriftsteller zwei verschiedene Vorstellungen von Vernunft eine Rolle spielten. Dieser Gegensatz prägte auch die Art ihrer Äußerungen. Tellers Ruhe und Sicherheit wirkte auf seine Weise provozierend. Er sprach deutlich, meistens in abgeschlossenen Sätzen; gebrauchte er einmal ein nicht in das Satzgefüge passendes Wort, korrigierte er sich sogleich. Dürrenmatts emotionsreiche Sätze hingegen sind häufig Ellipsen; falsche grammatikalische Anschlüsse tauchen auf, Satzunterbrechungen sind nicht selten. (Vgl. ebd.)

Am Ende kam Dürrenmatt wieder auf das Problem zu sprechen, das auch jetzt im 21. Jahrhundert immer gravierender wird. Es gebe, meinte er, weniger eine Kriegsgefahr als einen ‚gefährlichen Frieden‘ in einer sehr komplexen Welt. Eine Enttäuschung mag da in ihm ent-

standen sein, dass seine Darlegungen, die Friedensprobleme seien nicht nur Waffenprobleme, von den übrigen Diskussionsteilnehmern nicht und von Teller kaum aufgegriffen worden sind. Mit dem Hinweis auf die Komplexität des so genannten Friedens, ist Dürrenmatt kein Prophet; die Daten des ‚Club of Rome‘ sind seit den 70er Jahren veröffentlicht. Und dass das Misstrauen im Kalten Krieg bereits fünf Jahre nach der Fernsehdiskussion, also von 1990 an abgebaut wurde, konnte man damals nicht erwarten. Dürrenmatt jedenfalls glaubte wie die meisten Menschen, man brauche für wesentliche Veränderungen viel mehr Zeit. Aber auch in der gegenwärtigen Situation gelten wohl noch und teilweise leider wieder einige der angesprochenen Probleme sowohl der Waffensysteme als auch des sog. Friedens.

In der mehr gefühlsbetonten Rede, in der Dürrenmatt auf Teller reagierte, zeigte sich ständig Dürrenmatt als Schriftsteller. Er griff dabei mit verschiedenen Einfällen auf sein eigenes schriftstellerisches Werk zurück. Ich greife einige Beispiele heraus, um die enge Verknüpfung der spontan wirkenden Fernsehbeiträge mit dem bereits schriftlich Fixierten zu belegen.

Heiterkeit kam unter den Diskussionsteilnehmern auf, als Dürrenmatt die gegenwärtige Situation der Aufrüstung mit einem Bild veranschaulichte: „Wir sind wirklich auf einem Pulverfass, und groteskerweise ... ich kann das so vergleichen, wir sind in einer Pulverfabrik, aber wir haben das Rauchen nicht verboten.“ („Anhang“) Dieses Bild ist ein fast wörtliches Zitat aus Dürrenmatts Essay zu Robert Jungks Buch „Heller als tausend Sonnen“, der bereits 1956 erschienen ist. (Dürrenmatt 1980, XXVIII: 23)¹⁰ Über den langen Zeitraum von fast dreißig Jahren setzt Dürrenmatt das einmal gefundene Bild wieder ein. Er verweist auch auf eines seiner berühmtesten Stücke, auf die „Physiker“ (1962): „Die Welt ist derart kompliziert geworden, ich würde sagen, diese ganze Atomgeschichte ist einer der irrationalen Aspekte unsrer total irrational gewordenen Welt. ... Wenn ich in den ‚Physikern‘ die drei Physiker ... wenn die in ein Irrenhaus flüchten, dann muss ich sagen, mir kommt heute die Welt selber als ein Irrenhaus vor.“ („Anhang“) Eine Flucht ist also nicht mehr möglich. Hier hat der Topos im Absagebrief an Jaques Lang seine Begründung.

¹⁰ Vgl. auch Friedrich Dürrenmatt (1983: 45).

Diese Vorstellung von der Welt als Irrenhaus ist in der Dichtungsgeschichte nicht neu und auch von Dürrenmatt bereits im dramatischen Werk in dieser erweiterten Art gestaltet. Als Hintergrundfolie des Spiels spielt dieses Motiv in seinem letzten Theaterstück „Achterloo“¹¹ mit. Es ist ein Endspiel besonderer Art, ein verwirrendes und von Wahnsinnsfiguren getragenes Rollenspiel, das als politische Parabel nach dem gegen die Gewerkschaft Solidarnosc gerichteten Eingreifen des Generals Jaruzelski in Polen ab 1981 geschrieben wurde, verfremdet freilich durch eine Verschiebung in die Zeit vor und von Georg Büchner. Auf Kernprobleme wird mit Büchnerziten und ihren Abwandlungen hingewiesen: „Jeder Mensch ist ein Abgrund, es schwindelt einen, wenn man hinabsieht.“ (Dürrenmatt 1992: 164) Insgesamt ist das ein vielstimmiges irres Welttheater, mit dem sich Dürrenmatt von der Bühne verabschiedet hat. „Achterloo“ scheint mir die dichterische Umsetzung des Zustands zu sein, den er in der Fernsehdiskussion skizziert. Gegen Ende des Gesprächs meint er dann auch, die Welt hätte einen „Weltpsychiater“ („Anhang“) nötig.

Ein anderes Beispiel: Er spricht von einem „irrationalen“, einem „falschen Weg“, den die Technik eingeschlagen hätte, und veranschaulicht dies mit einem parabelartigen Bild. „Und in diesem falschen Weg nun plötzlich etwas zu suchen, das ihn wieder vernünftiger macht, ist also geradezu wie ... Man sitzt im falschen Zug, und jetzt will man [im Zug – H.G.] irgendwie zurücklaufen, aber der Zug fährt, fährt eben falsch. Und das ist eigentlich das Groteske.“ (Ebd.) Diese Situationsbeschreibung des Irrglaubens, die Technik und deren Fehlentwicklungen korrigieren zu können, entwickelt Dürrenmatt offensichtlich in einer Variante zu seiner berühmten Erzählung „Der Tunnel“, ebenfalls aus den 50er Jahren.¹² Hierzu gehört inhaltlich auch der Satz aus den „Physikern“: „Was einmal gedacht wurde, kann nicht mehr zurückgenommen werden.“ (Dürrenmatt 1980, VII: 85) Diesen Satz brachte übrigens der Österreicherische Offizier, der einzige Soldat in der Diskussionsrunde, ins Spiel, um die Macht des Faktischen auch im Bereich

¹¹ Das Stück erschien in der Erstausgabe von 1983. Vgl. auch das „Nachwort zu ‚Achterloo IV‘“ (Dürrenmatt 1992: 141–168), besonders S. 160f.

¹² Die Erzählung „Der Tunnel“ erschien 1952, die Neufassung 1978. Siehe Friedrich Dürrenmatt (1980: 19–34).

der Waffensysteme zu bekräftigen. Dürrenmatt nickte zustimmend und bestätigte trocken: „Das ist absolut klar!“ („Anhang“)

Solche Bilder und Formeln geben ein wenig Einblick in Dürrenmatts Werkstatt. Sie deuten an, wie viel in seinem grotesken Werk auf Zustände in der Welt bezogen werden muss. Es taucht auch nicht zufällig das Wort „Groteske“ in diesem Gesprächszusammenhang auf. (Vgl. ebd.) Es zeigt sich, wie eng das politische Engagement mit dem dichterischen Werk verknüpft ist.

Ein weiteres parabelartiges Bild in der Fernsehdiskussion führt zu seinen späten schriftstellerischen Versuchen: Die USA und die UdSSR, sagte er, kämen ihm vor wie zwei Riesen, wie riesige Dinosaurier; dieses Bild ist der dichterische Entwurf, den Dürrenmatt in den folgenden Jahren, mehrfach umarbeitend, weiterführt.¹³ Der Einfall zu dieser Dinosaurierparabel ist zur Zeit oder möglicherweise erst während des Fernsehgesprächs entstanden. Freilich erhielt die ausgearbeitete Fassung einen allgemeineren Charakter mit der Frage nach der Möglichkeit der Gerechtigkeit überhaupt; aber das Groteske bleibt wie bei anderen Einfällen. Ja das Groteske ist wohl eine der beiden wichtigsten Brücken zum schriftstellerischen Werk – wie ja in der modernen Kunst überhaupt. Einmal entwickelte Dürrenmatt im Gespräch auch eine groteske Konstellation, in der er die Unwahrscheinlichkeit darstellte, wie die Russen in Reaktion auf das Star-War-Programm nichts unternehmen würden und Reaktionen erst in die Tat umsetzen, wenn die Amerikaner mit dem neuen Verteidigungssystem fertig wären. (Vgl. ebd.)

Die zweite wichtige Brücke ist die Gestaltung des Zufalls. In der Diskussion warnten sowohl andere Teilnehmer als auch Dürrenmatt vor einem „Unglück“ oder „Pannen“ und wiesen auf Unwägbarkeiten in den verschiedensten Teilen der Welt hin. Pannen und Zufälle sind bekanntlich ebenfalls wichtige Merkmale einiger Dramen und Romane Dürrenmatts.

¹³ Die Prosaskizze wurde zuerst 1989 in der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ veröffentlicht und ist heute zugänglich in Dürrenmatts 1992 erschienenem Buch „Gedankenfuge“ unter dem Titel „Die Dinosaurier und das Gesetz“; dort S. 55–86.

Der Zufall ist ein Motiv auch bei Dürrenmatts langjährigem Diskussionsfreund Max Frisch; dieser hat dem Zufall reichlich Wirkungskraft gegeben etwa in seinem Roman „Homo Faber“. Der Zufall steht bei beiden als Gegenkraft zur wissenschaftlichen Berechenbarkeit. Diese mehrfache Gestaltung des Zufalls von zwei bedeutenden Schweizer Autoren ist wohl nicht gerade ein schweizerisches Thema; aber dass das in der Schweiz so gebündelt auftritt, hat möglicherweise mit schweizerischen Gegebenheiten zu tun. Der Schritt von einem Glauben an die Vorsehung zum Zufall ist gewichtig, aber ziemlich klein. Ist es doch reine Glaubenssache, ob ich ein Geschehen durch den Zufall oder irgendeine Art der Vorausbestimmung zu erklären versuche. In diesem Kontext mag auch die in der Schweiz verbreitete Prädestinationslehre mitgewirkt haben, gegen die sich die Annahme vom Wirken des Zufalls richten mag. Das politische Bedenken erhält hier so etwas wie eine geschichtsphilosophische Dimension; Dürrenmatt steht damit der fatalistischen Seite Georg Büchners ziemlich nah.

Schlussüberlegungen

Die Vorstellung vom Zufall, der so viel bestimmt, wirkt sich für das politische Engagement Dürrenmatts in einem Paradoxon bzw. in einem protestantischen Dennoch aus: Obwohl schlimmst mögliche Ereignisse trotz bester Absichten in der Komödie nicht zu verhindern sind, muss seiner Meinung nach doch alles Menschenmögliche getan werden, um den Wahnsinn der Technik- und Waffenentwicklung außerhalb der Komödie, d.h. in unseren Wirklichkeiten, irgendwie zu stoppen. Anders kann ich es mir nicht erklären, dass in seinen Worten im Fernsehen Formeln auftauchen, die so im dichterischen Werk nicht vorhanden sind. Ein scheinbar sicheres Verteidigungssystem aufzubauen, sagte er, diene dazu, „dass der Mensch sich nicht ändert, es dient dazu, dass man konservativ wird, dass man glaubt, die Gesellschaft sei in Ordnung“ („Anhang“). Und kurz danach heißt es, die moderne Technik verändere nicht die Gesellschaft, sondern sie hemme sie. Und er fügt hinzu: „Ich glaube nicht, dass das ein Fortschritt im Sinne des Geistes ist, sondern dass [...] wir unter diesen Dingen

verkalken.“ („Anhang“)¹⁴ „Die Gesellschaft ändern“, „den Menschen ändern“, nicht konservativ sein, „Fortschritt im Sinne des Geistes“, diese Wendungen sind überraschend in Dürrenmatts Beiträgen. In den Komödien und Romanen sind solche Ausdrücke undenkbar, und wenn sie vorkommen, dann im Sinne eines Scheiterns ihrer Zielformulierungen. Andererseits muss man nicht nur bei Dürrenmatt bedenken, dass gewisse Äußerungen immer auch der Situation angepasst sind. In einer Diskussion sagte er einmal, im Land einer südamerikanischen Diktatur wäre er sicher Marxist, was er sonst weit von sich gewiesen hat. Die zitierten Wendungen gehören also in den Kontext dieser Fernsehdiskussion und sind so ohne weiteres nicht in andere Situationen übertragbar und erst recht nicht als ein Dürrenmatt'sches Credo aufzufassen. Das politische Engagement Dürrenmatts sieht in der Medienöffentlichkeit dementsprechend Möglichkeiten der positiven Veränderung von Menschen und Gesellschaft. Diese Hoffnung wird der optimistischen Techniksicht des berühmten Physikers Edward Teller gegenübergestellt. Das sind zwei sehr unterschiedliche Formen der Hoffnung. Sie erklären wohl auch die verschiedenen Auffassungen von Vernunft. Und das ist dann das eigentlich Situative. Enthalten ist darin freilich auch die Frage aus den „Wiedertäufern“, wie die Welt menschlicher werden könne.

Vielleicht war Dürrenmatt so optimistisch, dass er Naturwissenschaftler wie Edward Teller, wenn nicht verändern, so doch wenigstens unsicher machen könne. Das scheint ihm aber nicht gelungen zu sein. Die Folge war ein Entsetzen über den möglichen Gang der Welt, ein Entsetzen, dessen Nebenwirkung wie von fern her seine Verstimmung während seines Aufenthalts im August 1985 in Göttingen erklärt. Teller als Methusalem ist somit wohl ein Sinnbild für den uralten Menschen, der in Dürrenmatts Sinn stur bleibt und sich nicht ändern will.

Dass Dürrenmatt schließlich die in der gesamten Fernsehdiskussion erörterten Verhaltensweisen der Amerikaner und Russen, der Menschen in den verschiedensten Konfliktgebieten der Erde als ein Welttheater sieht, verrät eine Wendung, die man fast als einen Versprecher ansehen könnte; und wenn es ein Versprecher ist, dann ist es ein für

¹⁴ Man vgl. dies besonders in dem Stück „Der Mitmacher“ (1976) und in dem langen Nachwort dazu von 1980. Vgl. Friedrich Dürrenmatt (1986, XIV).

Dürrenmatt charakteristischer. In seinem ersten Beitrag versucht er die Ansicht der anderen Diskussionsteilnehmer zu widerlegen, dass alle politischen Akteure und auch die an den neuesten Waffenerfindungen beteiligten Techniker rational handelten und die betroffenen übrigen Menschen gefühlsbetont reagierten. Die einen seien in ihren Handlungen genauso emotional bestimmt wie die Menschen, die von diesen Handlungen betroffen sind oder betroffen sein könnten. Wörtlich sagte er dann: „Es ist gar nicht so, dass die nun die rein Rationalen sind. Und die Zuschauer, wir also, die in dieser Situation sitzen, seien nur emotionell.“ („Anhang“) Die Menschen, die von den politischen und technischen Handlungen betroffen sind, als „Zuschauer“ zu bezeichnen, die in einer „Situation sitzen“, verweist auf die Welt als Welttheater, wie sie der Schriftsteller sieht. Bei aller emotionalen Beteiligung an dem Gespräch schaut in solchen Formulierungen wie in den Zitaten aus dem eigenen Werk doch eine dichterische Distanz durch, die das politische Engagement Dürrenmatts entscheidend prägt.

Literaturverzeichnis

1 Primärliteratur

- DÜRRENMATT, Friedrich (1976): *Der Mitmacher*. Zürich.
- Ders. (1980): *Werkausgabe in dreißig Bänden*. Hrsg. in Zusammenarbeit mit dem Autor. Zürich.
- Ders. (1981): *Friedrich Dürrenmatt zum 60. Geburtstag am 5. Januar 1981*. Basel.
- Ders. (1983): *Achterloo. Eine Komödie in zwei Akten*. Zürich.
- Ders. (1991): *Versuche*. Zürich.
- Ders. (1992): *Gedankenfuge*. Zürich.
- Ders. (1996): Im Bann der „Stoffe“. Gespräche 1981–1987. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.) (1996): *Gespräche in vier Bänden. 1961–1990*. In Zusammenarbeit mit Anna von Planta und Jan Strümpel. Zürich.
- Ders. (1998): *Meine Schweiz. Ein Lesebuch*. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. Zürich.

2 Sekundärliteratur

- AMÉRY, Jean (1976): Dürrenmatts politisches Engagement. Anmerkungen zum Israel-Essay „Zusammenhänge“. In: Friedrich Dürrenmatt (1980): *Werkausgabe in dreißig Bänden*. Bd. 30, S. 283–297.

- GOERTZ, Heinrich (1987): *Friedrich Dürrenmatt mit Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten*. Reinbek b. Hamburg.
- HALLER, Michael (Hrsg.) (1990): *Friedrich Dürrenmatt. Über die Grenzen*. Zürich.
- JANDL, Ernst (1999): Anmerkungen zur Dichtkunst. In: ders. (1999): *Poetische Werke 11*. München, S. 188–193.
- KNOPE, Jan (1980): *Friedrich Dürrenmatt*. 3., erw. Auflage. München.
- LAFONTAINE, Oskar (1989): *Friedrich Dürrenmatt – der politische Essayist. Lobrede zur Verleihung des Ernst-Robert-Curtius-Preises*. Verfügbar unter: www.alex-hartmann.net/duerrenmatt/Lafontaine/html (25.04.2007).
- LITERATOUR DE SUISSE (1998). Schweizer Autoren der Gegenwart. Buchmesse Frankfurt am Main 1998. Hrsg. von der Presse und Öffentlichkeitsarbeit 3sat, c/o ZDF. Mainz.
- LUDWIG Arnold, Heinz (Hrsg.) (1976): *Friedrich Dürrenmatt*. Text und Kritik, Heft 50/51. 1. Auflage.
- Ders. (1984): *Friedrich Dürrenmatt*. Text und Kritik, Heft 50/51. 2., erw. Auflage.
- Ders. (1990): *Querfahrt mit Dürrenmatt*. Göttingen.
- Ders. (2003): *Friedrich Dürrenmatt*. Text und Kritik, Heft 50/51. 3. Auflage, Neufassung.
- MÜLLER, André (1981): Playboy Interview: Friedrich Dürrenmatt. In: *Playboy Nr. 1*. Januar 1, S. 43–50.
- REICH-RANICKI, Marcel (1966): Verbeugung vor einem Raubtier. In: *Die Zeit* v. 28.10.1966.
- SOTIRAKI, Flora (1983): *Friedrich Dürrenmatt als Kritiker seiner Zeit*. Bern/Frankfurt am Main.

Anhang*

Es folgt hier ein Auszug aus der im Aufsatz behandelten Fernsehdiskussion. Erläuterungen werden zum Verständnis des Ganzen gegeben, auf Dürrenmatts Redeanteile kommt es aber vor allem an, sie werden fast vollständig zitiert. Die Transkription folgt ganz der mündlichen Rede. Es werden die syntaktischen Unterbrechungen bzw. die häufigen Neuansätze in Dürrenmatts Sätzen mit drei Punkten markiert; nicht wiedergegeben werden bloße Silben oder kürzeste Wortwiederholungen in Anfängen von Sinnabschnitten oder mitten in Sätzen. Alle wörtlichen Zitate werden in Anführungszeichen, alle Kommentare des Verfassers innerhalb der Zitate in eckige Klammern gesetzt. Die Interpunktion soll Dürrenmatts Satzrhythmen innerhalb der normalen orthographischen Regelungen wiedergeben. Friedrich Dürrenmatt wird mit F.D. abgekürzt. Um seine Beiträge jeweils im Kontext zu verstehen, sind mehr oder weniger ausführliche Zusammenfassungen von Beiträgen der übrigen Teilnehmer mit aufgenommen.

Die Sendung im Österreichischen Fernsehen des Programms „Club 2“ fand am 27. August 1985 statt. Sie dauerte rund drei Stunden und trug den Programmtitel „Krieg der Sterne – Friede auf Erden?“. Es ging dabei vor allem um die „Verteidigungsinitiative“ („SDI“ = Strategic Defence Initiative) des amerikanischen Präsidenten Reagan.

Teilnehmer:

Klaus Heiss, Mathematiker, in der NASA beschäftigt; wird als „Weltraumexperte“ bezeichnet.

Reiner Labusch, Prof. für angewandte Physik in Clausthal-Zellerfeld.

Edward Teller, Atomphysiker.

Heinz Danzmayr, Offizier und Wehrpolitiker Österreichs.

Thomas J. Hirschfeld, Rüstungs- und Abrüstungsexperte, war bei den Salt- und KSZE-Verhandlungen dabei.

Diskussionsleiter war Hugo Portisch vom Österreichischen Fernsehen.

* Der Abdruck des Anhangs erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Österreichischen Rundfunks und Fernsehens und des Diogenes Verlags Zürich.

Einige Wiedergaben im Kontext der Vorstellung:

Edward Teller wurde als „weltbekannter“ Physiker bezeichnet, der zu dem ihm zugeschriebenen Namen „Vater der Wasserstoffbombe“ meinte, dass sein Sohn die Wasserstoffbombe als kleinen Bruder nicht möge und dass man Familienverhältnisse aus der Politik herauslassen solle.

Vom Diskussionsleiter wird **F.D.** vorgestellt als „Schriftsteller“, der das Wort „Dichter“ nicht möge, und deswegen hier „Schriftsteller“ genannt wird und der sich selbst in einem Interview als „besorgten Beobachter“ bezeichnet habe. F.D. dazu: „Was heißt ‚besorgt‘, ich bin *entsetzt!*“ Daraufhin nennt ihn der Diskussionsleiter einen „kritischen und mitleidenden Beobachter dessen, was auf der Welt vor sich geht und was die Menschen tun“. Er erinnert ferner daran, dass F.D. Verfasser des „einschlägigen Bühnenstücks ‚Die Physiker‘ sei, in dem unter anderem das Mitmachen eine große Rolle“ spiele.

Die Diskussion:

Teller begann mit dem Hinweis, dass die Bezeichnung „Krieg der Sterne“ (Star War) eine Bezeichnung der Journalisten sei; auch „Weltraum“ sei in diesem Kontext erst von der amerikanischen Presse gebraucht worden. Für die Erstellung des geplanten Systems brauche man etwa fünf Jahre oder bei großen Anstrengungen weniger. Teller sprach ferner ausführlich über Sicherheit und Verteidigung und gebrauchte die Formulierung vom „aktiven Frieden“, der „leider“ nur mit Waffen hergestellt und aufrechterhalten werden könne. Verteidigung müsse völlig zu Recht betont werden, 100%ige Sicherheit gebe es aber nicht.

Labusch: Unsere Sicherheit werde durch ein solches Abwehrsysteem gefährdet, weil die Sowjets mit der Erhöhung konventioneller Waffen (Kurzstreckenraketen etwa) antworten würden, weil sie nicht in der Hochtechnologie (Raketenabwehrsysteem im Weltraum) konkurrieren könnten.

Der **Diskussionsleiter Portisch** bringt das Wort „Rüstungspirale“ ins Spiel und fragt nach SALT und anderen Vereinbarungen im Zusammenhang mit SDI.

Hirschfeld: Problem von Verträgen und ihren Kontrollen; bereits unter Kennedy: USA habe 10 Inspektionen verlangt, Chruschtschow habe 3 angeboten; Folge kein Vertrag – spätere Verträge mit Kontrollen sind nicht von den USA ratifiziert worden, wahrscheinlich weil die Kontrollen nicht streng genug gewesen wären.

Teller: SALT 2 scheiterte wegen des sowjetischen Angriffs auf Afghanistan.

Labusch machte darauf aufmerksam, dass von den Sowjets ein 5monatiges Moratorium der Versuche mit bestimmten Raketen einseitig festgesetzt worden sei.

Diskussionsleiter benutzte immer wieder den Begriff „strategische Verteidigungsinitiative“ (SDI).

Teller: Dies sei auch der offizielle Name der amerikanischen Regierung. Der Name sei wichtig, weil noch nicht klar sei, wo eigentlich das Abwehrsystem installiert werde. Laser bezeichnete er als „chirurgische Instrumente“; die Russen hätten mit Laserwaffen bereits experimentiert. Sie hätten also angefangen.

Heiss: Ist die neue Initiative stabilisierend, eine neue Abrüstung dadurch möglich?

Die jetzige Situation wäre „eine gefährliche Situation“; Raketen, die irgendwo von einem U-Boot durch einen Verrückten abgeschossen würden, könne man nicht abfangen. Mit SDI könnte in etwa 10 Jahren das anders sein. Heute kann jeder den Erstschatz ausüben; das sei eine „ungesunde Situation“ und schaffe ein „unstabiles Gleichgewicht“.

Labusch: Zufälle könnten auch mit SDI nicht vermieden werden.

[Immer wieder wurde über die Gesamtzeit des Kalten Krieges, also über den Zeitraum von 1945 bis 1985 gesprochen.]

Heiss stellt fest, dass es ein „Unbehagen an den Atomwaffen“ gebe. Dennoch hätten die Systeme einen positiven Beitrag geleistet. Technologien sollten das Risiko eines Zufalls der Weltzerstörung verhindern.

Danzmayr: Es sollte ein Konsens gefunden werden zwischen dem „heißen Herzen und kühlen Kopf“ – verständlich, dass viele emotional reagierten auf SDI nach den vielen technischen Schlagworten

amerikanischer Komitees. Die Reaktion der Menschen aus dem Bauch heraus sei völlig verständlich.

Streit zwischen mehreren Teilnehmern, ob nun und wie „Weltraum“ in der ganzen Frage von SDI eine Rolle spiele.

Heiss: SDI könne nicht zur Massenvernichtung eingesetzt werden.

F.D. [Nach ca. 45 Minuten der insgesamt dreistündigen Diskussion das erste Mal geredet!] wieder eingeführt vom **Diskussionsleiter** als „mitleidender Beobachter“.

F.D.: „Nein, ich bin ... ich habe ein sehr ungutes Gefühl über dieses Gespräch – und zwar tut man jetzt so, wie es auf einer Seite die logisch denkenden, rationalen Techniker gebe und dann das Publikum, das also ein ungutes Gefühl aus dem Bauch hat. Die Frage ist doch einfach auch das, ist es überhaupt logisch oder ist es rational ... die Technik? Was man da entwickelt hat mit der Atombombe wie mit den ganzen Waffen, ist eigentlich ein Irrsinn. Nicht ... Schon wie es entstanden ist: Es entstand aus einem Missverständnis von ... es sei gegen Hitler gebaut, dann stellte sich heraus, Hitler hat das nie gemacht, er war viel zu dumm, um das zu begreifen. Dann hat man es auf die Japaner abgeworfen – ob das nötig war oder nicht, das will ich nicht entscheiden – gut, das hat den Krieg verkürzt; das hat den Japanern das Gefühl genommen, sie hätten ... sie seien irgendwie auch mit schuldig an diesem Desaster gewesen Sie haben kein Gefühl ... Es ist sehr merkwürdig, diese Frage zu untersuchen.

Und dann ist die Wasserstoffbombe gekommen; die Wasserstoffbombe hat man schon aus Angst gegen die Russen entwickelt. Und jetzt ist immer die Frage ... die Russen haben natürlich immer das Gleiche getan. Es ist also eine... es wurde ein Weg eingeschlagen – ich würde sagen –, der irrational ist. Die Technik kann ja auch irrational sein. Die Technik ist ja nicht nur logisch, sondern ... es ist ein falscher Weg, der eingeschlagen wurde. Und in diesem falschen Weg nun plötzlich etwas zu suchen, das ihn wieder vernünftiger macht, ist also geradezu wie ... Man sitzt im falschen Zug, und jetzt will man irgendwie zurücklaufen, aber der Zug fährt, fährt eben falsch. Und das ist eigentlich das Groteske.

Es ist gar nicht das Gefühl, das nun ... vom Emotionalen kommt, sondern es ist ein Gefühl, es wurde hier ein falscher Weg eingeschlagen. Und zwar ein sehr gefährlicher Weg. Denn .. man muss ja fragen, warum ist nicht eigentlich schon Krieg geworden. Ich meine, keiner will ja den Atomkrieg. Es ist eine Automatik eingetreten, die immer weiter geht. Und ob man da nun eine Verteidigung einbauen kann, dann ... kommt sofort die Frage: Was macht nun der Gegner? Das Ganze baut sich eigentlich auf ein ganz primitives Feindbild auf. Man muss das Feindbild aufbauen, das ist wichtig. Bald sind die Russen stärker, dann muss man das aufholen, bald ... die Russen haben wieder das Gefühl, die Amerikaner sind stärker; es ist also ... im Grunde geht es zu, geht es wirklich emotional zu bei denen, die diese Politik machen. Es ist gar nicht so, dass die nun die rein Rationalen sind. Und die Zuschauer, wir also, die in dieser Situation sitzen, seien nur emotionell. Da muss ich mich dagegen wehren.

Ich meine auch die ganze Sache es ist das Gleiche mit der Friedensbewegung. Man sagt, man hätte 40 Jahre Frieden gehabt. Aber was haben wir jetzt für einen Frieden? Jetzt haben wir ... Jetzt haben wir plötzlich die Luftverschmutzung, jetzt haben wir plötzlich die Hungersnöte. Wir haben plötzlich also auch ... Der Friede ist eigentlich, was früher der Krieg war. Es ist ja gar nicht mehr so ... Die Welt ist derart kompliziert geworden, ich würde sagen, diese ganz Atomgeschichte ist einer der irrationalen Aspekte unserer total irrational gewordenen Welt. Ich sehe, ich sehe ... Wenn ich in den ‚Physikern‘, die drei Physiker ... wenn die in ein Irrenhaus flüchten, dann muss ich sagen, mir kommt heute die Welt selber als ein Irrenhaus vor. Also die Welt heute als normal anzuschauen, das würde ich also sehr bestreiten. Das liegt nicht nur an der Atombombe, es liegt nicht nur es liegt in der ganzen Fehlentwicklung, in einer ganz gefährlichen Entwicklung, in der wir alle stecken. Ich glaube, man kann ein Problem sehr schwer vom Ganzen lösen.“

Danzmayr weist auf einen Artikel über Abschreckung hin, in dem als Motto ein Satz aus den „Physikern“ stehe: „Was einmal gedacht wurde, kann nicht mehr zurückgenommen werden.“

F.D. dazu: „Das ist absolut klar.“

Danzmayr weiter zu der bisher geringen Betonung der „Defence“ in SDI, der „Verteidigung“.

...

Darauf lässt sich **Teller** über die grundsätzliche Irrationalität des Menschen aus. Wenn wir uns ändern müssen, und wir müssen uns ändern, werde das uns aufrütteln und es werde uns so erscheinen, als ob wir in einer fremden Welt lebten. 40 Jahre haben wir den Frieden mit Atomwaffen bewahrt. Und die beiden Weltkriege haben auf der gesamten Welt mehr Vorsicht geschaffen. Diese Stabilität sollte mit der Verteidigung verlängert werden. Durch welche Raketen auch immer, sollte die Abwehr einfacher gemacht werden als der Angriff mit dem Ziel, Schaden zu verhindern.

Schließlich spricht er, wie wenn er der führende amerikanische Politiker wäre: „Und ich bin bereit, mit allen zusammenzuarbeiten, besonders mit den Friedenswilligen, besonders mit den Opfern. Und auch mit den Russen, sobald sie offen und friedenswillig sind, sobald sie sich nicht selber widersprechen.“

Daraufhin erneut **F.D.:**

„Ich glaube, ich bin da sehr skeptisch. Ich glaube, gerade dieser Versuch, eine ... quasi eine Insel zu schaffen, in der man nicht angegriffen werden kann, ist ... dient dazu, dass der Mensch sich nicht ändert, es dient dazu, dass man konservativ wird, dass man glaubt, die Gesellschaft sei in Ordnung. Das gilt für Russland, das gilt für Amerika. Die Angst vor der Atombombe hat Russland ... schweißt Russland zusammen. Es ändert ... auch Amerika wird immer hysterischer; das kann ich sagen; ich glaube die übrige Welt, die nicht ... die ist größer geworden. Es ist ja nur ... Wir leben auf einer Insel. Wir sind in Europa, wir sahen den Frieden in Europa. Was ist in Afrika geschehen! Was ist im Libanon geschehen! [Kameraschwenk auf Teller, der den Kopf schüttelt.] Was ist in Asien geschehen! Es gab ja ständig Kriege. Es stimmt nicht, dieser Friede ist nur in Europa, im ausgebluteten Europa, das müde wurde, das ... Dort können wir sagen, sind die Änderungen eingetreten. Aber wie sind die Änderungen? Wie [Kameraschwenk auf Teller]? Was haben wir dafür? Wo sind die Opfer auf der Straße? Wenn

wir unsren Frieden analysieren und die... ich glaube nicht, dass diese Atomwaffen, diese ganze Ideologie des Abschreckens oder jetzt der Verteidigung, der ... dieser neuen, dieser Laserstrahlen, diese Entwicklung der Technik auch, ich könnte sagen, auch die Entwicklung der Computerwelt, dass die eigentlich die Gesellschaft ändern, sondern ich glaube sogar, dass sie hemmt. Ich glaube nicht, dass das ein Fortschritt im Sinne des Geistes ist, sondern dass eigentlich wir unter diesen Dingen verkalken. Ich glaube nicht an einen kulturellen Fortschritt, sondern ich glaube – ich würde das sagen – an eine Verkalkung der Gesellschaft. Die Russen sind für mich arteriosklerotisch geworden und die Amerikaner neigen immer mehr zur Hysterie. Und das ist das Gefährliche. [Schwenk auf Teller, der den Kopf schüttelt.] Beide werden gleich gefährlich. Ich glaube nicht ... und die übrige Welt steht vor großen Umwälzungen, die wir überhaupt nicht im Griff haben. Wir wissen nicht ich habe gelesen, bald gibt es eine Milliarde [Menschen] in Afrika; es gibt bald eine Milliarde Inder, es gibt eine Milliarde Chinesen! Und da kommen wir und reden vom Frieden. Wir wissen ja nicht, was sich zusammenbraut.“

Einwand des **Diskussionsleiters**, das sei ein anderes Problem.

F.D. (Fast ärgerlich und ein wenig lauter): „Es ist nicht ein andres Problem. Es ist nur ... Wir leisten uns den ungeheuren Luxus einer Atomstrategie, werfen ungeheure Summen in diese Waffen, die Summen, die für ganz etwas anderes nötig wären.“

Hirschfeld will die Diskussion auf einige andere Punkte lenken und stellt dar, dass es nicht die eine Verteidigung gebe, sondern ein ganzes Verteidigungssystem. Und dass das amerikanische System nur gegen einen Teil des russischen Raketenarsenals wirksam wäre. Daraufhin meint Teller, dass man irgendwie anfangen müsse.

F.D. mischt sich in diese Diskussion ein und meint, es gehe eigentlich nicht um Verteidigung, sondern um einen „Verteidigungskrieg“. Er fragt dann mehr rhetorisch, ob es sinnvoll sei, im Rahmen von Atomstrategien überhaupt „Verteidigung“ und „Angriff“ zu unterscheiden.

Hirschfeld weist auf die riesigen Kosten dieser Verteidigungspläne hin.

Heiss: Niemand wisse, wie teuer das Ganze werde. Und wäre es sicher, dass mit diesem Verteidigungssystem wirklich etwas für die Welt gewonnen würde, wären die höchsten Ausgaben durchaus sinnvoll. Aber es bleibe eine gewisse Unsicherheit. Und wenn Dürrenmatt sein Unbehagen zu dem Ganzen äußere, dann sei das durchaus eine richtige Beschreibung der Situation. Und zu der Verkalkung der Sowjetunion und Amerikas sei hinzuzufügen, dass auch die europäische Intelligenz verkalke. Man spreche schon seit langem nicht mehr aus, was man wirklich meint. Die Abschreckung habe eine „ungesunde kulturelle Situation“ ergeben.

F.D.: „Schaun Sie, ich bin ein großer ich bewundere die Wissenschaft; ich bewundere unsere Zeit. Ich glaube, dass noch nie ... wir so viel gesehen haben; ich finde auch diesen Begriff ‚Krieg der Sterne‘ lächerlich; [? nicht klar zu verstehen] man weiß, was Sterne sind. Das heutige Wissen ist derartig phantastisch und großartig; und was wir wissen, was der Mensch ist als Geschöpf, als das Irrnis, das Wunder Mensch, und darum ist diese Sache so katastrophal. Der Gegensatz zwischen dem, was wir wissen, was wir ahnen, und dem, was wir anstellen ... und diese Politik, die heute in den Händen von im Grunde ist ja diese Technik sehr primitiv dieser Dinge und dort dieses Gewicht dieser Dinge, das nun regiert, das nun uns bestimmt, das uns bedrückt. Und das ist der Gegensatz, es ist ja nicht nur ein Gegensatz zwischen Gefühl und Ratio, sondern es ist auch ein Gegensatz zwischen Ratio und Technik. Was ist aus der Technik geworden! Wir fabrizieren ständig Dinge ... ich meine, die wir gar nicht brauchen. Nicht? Ich meine, nehmen Sie nur das Fernsehen. Fernsehen ist sicher eine phantastische Möglichkeit, aber der Mensch hat gar nicht die Kreativität, das Fernsehen so zu machen, wie es sein könnte. [Kurze Einmischung eines anderen Diskussionsteilnehmers.] Ich sage nur ... ich wehre mich dagegen, dass ich nur aus dem Gefühl gegen diese Dinge bin; ich bin es aus dem Verstand heraus.“

Teller führt am Beispiel der neuen Röntgenlaser ein neues Thema ein, nämlich die Abhängigkeit von ziviler und militärischer Forschung. „Vom Standpunkt des Geistes“ seien bereits viele positive Ergebnisse ästhetischer, praktischer und begrifflicher Art erreicht worden.

Labusch macht darauf aufmerksam, dass dieses neue System nur mit Atomwaffen getestet werden könne. Dieser Einsatz sei nicht sinnvoll.

Zu diesem Thema tragen nun **andere Teilnehmer** und der **Diskussionsleiter** einige Informationen und Meinungen bei. Es wird auch über zusätzliche Abrüstungsmöglichkeiten diskutiert. Gefragt wird erneut, wie die Sowjetunion bei der Abrüstung mitmachen könne.

F.D.: „Für mich ist das Grundproblem: Die Atomwaffen sind die Symptome, und dahinter steht die Krankheit; und es nützt gar nichts, an den Symptomen herumzudoktern, wenn die Krankheit nicht beseitigt werden kann. Und diese unglückliche Weltsituation ist ... das Erstarken des Imperiums der Russen, die immer mehr ... also Mühe haben ... die Russen sind ja nicht ... also nur ein Block, wie man glaubt, sondern sie sind ein Konglomerat von ganz verschiedenen Staaten. Und sie sind ja ... langsam sind sie in einer Lage, die ... [Die Kamera ist längere Zeit auf den ganz leicht den Kopf schüttelnden Teller gerichtet, während F.D. spricht.] sie können sich ja auch gar nicht mehr vergrößern, sie haben ja Mühe mit Kuba, sie können ja das auch nicht mehr ... sie haben das Geld gar nicht ... sie sind also in einer Verteidigungslage, in einer Igelstellung. Und dieses Gefühl des Bedrohtseins der Russen, das nun also ... das eben ... ebenso gefährlich sein kann. ... sagen wir mal, die Amerikaner, die ... das Schlagwort, das aufkommt, man könne die Russen quasi zu Tode rüsten, ist ja sehr gefährlich. Denn wie lange lassen sie sich das gefallen? Dann kann eben eine Panne passieren. Dann können die Russen sagen, jetzt müssen wir eben beginnen. Und ich sage, es ist ja ein tiefgreifender ... ein tiefgreifendes politisches System, das diesen Waffenkrieg erzeugt hat. Und eigentlich ist es ein Abbau des Misstrauens, es ist ein Versuch, inwiefern vielleicht die Russen ... gibt es in Russland eine Evolution? Kann dieses riesige Imperium in dieser Form noch weiter existieren? Also, das sind alles Dinge, die ungeheuer viel Zeit brauchen. Ich glaube, wir brauchen vor allem Zeit. Und da ist es ungeheuer gefährlich, Dinge zu tun, die das anheizen, die nun ... Wir sind wirklich auf einem Pulverfass, und groteskerweise ... ich kann das so vergleichen, wir sind in einer Pulverfabrik, aber wir haben das Rauchen nicht verboten. [Gelächter bei anderen Teilnehmern] Und darum glaube ich, ist dieses Problem ... ist dieses neue System sehr gefährlich. Denn für die Russen ... man

muss immer fragen, warum fürchten es die Russen. Was kann es da für Fehleinschätzungen geben?“

Nach kurzem Hin und Her zwischen verschiedenen Teilnehmern holt **Teller** erneut zu einem längeren Redebeitrag mit verschiedenen Gedanken aus. U.a. zitiert er Kossygin, dass Verteidigung nicht verurteilt werden solle, denn sie sei nicht gegen Menschen gerichtet. Nun würde Reagan diesen Gedanken aufgreifen. Auch bestätigt er ausdrücklich Dürrenmatt in der Aussage, dass wir alle verrückt seien. Aber das sei menschlich. Und er setzt bei aller menschlichen Unvernunft auf die „kleine Vernunft“. Nebenbei korrigiert er Dürrenmatts Zahlen über die Bevölkerungsexplosion und fügt dem seine Einschätzung der Technik hinzu: Seit dem 19. Jahrhundert habe sich die Menschheit verdoppelt, aber auch die Agrarproduktion habe sich erheblich verbessert. „Die Technologie hat den Wettlauf bis jetzt noch ausgehalten.“ Schließlich betont er, dass trotz aller Probleme von Kriegen entgegen den immer wieder vorgebrachten Thesen die Menschheit nicht zu Ende sei, und eine „humane Verteidigung“ könne Anlass zur Hoffnung sein.

F.D. [kurz in einer Diskussion, die hin und her geht und über die Potentiale und Reaktionen der Sowjetunion spekuliert]: „Ich kann ja ein Gedankenspiel anfügen [?] ... Also ich nehme ... Es nimmt mich immer Wunder, was denken jetzt die Russen. Sie stellen sich jetzt vor, sie hören [von] einem Versuch, ein Verteidigungssystem aufzubauen; und jetzt stellen sie sich vor, die können sich jetzt verteidigen. Aber wenn ... jetzt einmal als Gedankenspiel: Es gelingt den Amerikanern, ein vollendetes – das es ja natürlich nicht gibt – aber ein vollendetes Verteidigungssystem aufzubauen, würden sie dann sämtliche Atomraketen [und das?] einfrieren lassen? [Andere reden durcheinander dazwischen.] Ich meine, die Russen sind natürlich so, dass sie sagen, das ist ja nur geschehen, um uns anzugreifen. Es ist einfach das psychologische Misstrauen, das da dahinter steckt. Hinter allem steckt einfach die Psychologie. Und die Atomwaffen sind nicht nur rational und eine Entwicklung der Waffen, sondern dahinter steckt eben die Psychologie der Völker und der verschiedenen Regierungen. Ich glaube, da Vernunft hineinzubringen, das ist sehr schwierig.“

Teller spricht über Angriff und Verteidigung und die Entwicklung neuer Waffen mit Laser und Röntgenlaser durch junge Wissenschaftler und seine Hoffnung, dass das von Reagan vorgeschlagene System funktionieren könne. Und angesichts der Möglichkeiten der Wissenschaften könne man mit einer Kernexplosion unser Denken weiter führen und zu neuen Ergebnissen bringen. Die Amerikaner seien nicht hysterisch, hätten vielmehr solche Möglichkeiten, dass man hoffen könne.

Und über F.D.: „Die Psychologie ist wichtig, aber man soll die Technologie positiv sehen und nutzen nach diesen vielen Fortschritten, die durch die Waffentechnik entstanden seien.“

F.D.: „Was ich nicht begreife ... also ich bezweifle, dass Fortschritt nur auf ... über Militär gehen kann. Zum Beispiel die A-Waffen. Aber was ich nicht begreife, wenn man also ein Verteidigungssystem aufbaut, dann nimmt man an, dass automatisch der Andere angreifen könnte und zwar mit Atombomben, mit Atomwaffen. Das gibt natürlich ein ... nicht nur in Amerika ... sagen wir jetzt, Amerika wird bombardiert ... gibt es ja auch für die Welt eine Katastrophe.“

[...?] hat da geschrieben darüber, was das für Auswirkungen systematisch hat. Also gut. Man nimmt also an, die Russen würden angreifen [...] Sie könnten angreifen. Jetzt muss man eigentlich logisch sein, man muss ... man baut jetzt ein Verteidigungssystem auf, damit die Russen nicht angreifen können. Aber die Russen müssten dann vorher einen Vertrag unterschreiben, dass sie nicht angreifen, bevor das Verteidigungssystem da ist. Also man nimmt an, dass die Russen dann nicht angreifen, solange man das Verteidigungssystem baut. Es ist ein Widerspruch. [Heiss: Nein! Nur wenn man annimmt, dass die Sowjetunion nicht ebenso interessiert wäre.] Ja eben. Wer glaubt das denn? [Heiss: Ich schon ...] Was ich immer sage: Die Schweiz ist neutral. Ich frage immer: Das ist sehr schön; aber glaubt das der Andere?“

Danzmayr: Die Russen werden nicht angreifen, weil das Prinzip der Abschreckung immer noch funktioniert. ... Im Angriffsfall würde der jeweils andere zurückschlagen.

F.D.: „Also dann wollen die Amerikaner dann in dem Moment, dass sie ein Verteidigungssystem haben und dann abbauen?“

Diskussion über die amerikanischen Waffen.

F.D. [schmunzelnd]: „Ich glaube, man kann gegen die Atombombe keine Verteidigungswaffe aufbauen [?].“

Verschiedene Teilnehmer weiter über verschiedene Waffen, zu deren Bedrohungen und zu Verhandlungsmöglichkeiten. Teller gibt ausführlich seine Kenntnis wieder darüber, wie Reagan mit langen Vorbereitungsbedenken zum SDI-Plan kam. Das sei in der verrückten Welt ein klein wenig Vernunft.

Portisch: Alle wollen wohl positive Zusammenarbeit und Abbau von Misstrauen. Würde das für das geplante Treffen Reagans mit Gorbatschow eine Rolle spielen? Das nun sei das Thema für letzte Beiträge in der Diskussionsrunde.

Teller: Im Gegensatz zur absolutistischen UdSSR sei der Westen offen und ohne Geheimnisse. Aber positive Antworten sollten auf positive Vorschläge folgen. Gegenseitiges Vertrauen sei nötig. Der Fortschritt wäre also, wenn Russland sich öffnete.

F.D.: „Ja, es ist schwer etwas zu sagen. Ich glaube, eigentlich bin ich überzeugt [davon], dass es nicht zu einem Atomkrieg kommt. Und zwar aus psychologischen Gründen. Die Russen wissen sehr gut, was Krieg ist. Sie haben das auch erfahren. Sie sind nicht in diesem Sinn aggressiv; sie haben sehr viel Angst vor Krieg. Ich habe das in Russland auch immer erlebt. Die Amerikaner wollen auch nicht den Krieg. Es ist eine psychologische Verkrampfung beider.“

Es kommt mir vor wie zwei Riesen ... Dinosaurusrex, die umeinander tanzen und Gebärden machen. Gefahr liegt, glaub' ich – wie Sie [auf Heiss deutend] gesagt haben – von ganz anderer Seite, die auch Atombomben haben ... auch Terroristen können sie haben, oder so; und das es ein Unglück gibt. Aber ich glaube nicht, dass es zu einem Weltkrieg mit Atombomben kommt, zu einer Zerstörung der Erde. Ich glaube, dass die anderen Schwierigkeiten, in denen unser Planet steckt, so groß werden, dass die ganze Atomfrage einfach immer mehr in den Hintergrund tritt; also ich glaube nicht, dass sie verschwinden kann, aber sie wird eine ... ist eine Luxuswaffe, die man eigentlich nie

braucht; man hat sie auch nie eingesetzt, die Amerikaner haben sie nicht eingesetzt; in Vietnam, da waren sie sehr grausam, die Amerikaner. Ich meine, was haben sie ganze ... die chemischen ... die Bäume haben sie entlaubt. Oder was da alles geschehen ist! Es gibt natürlich auch andere Waffen, es gibt chemische Waffen.

Ich glaube also, es ist eine psychologische Erstarrung in der Welt da, ein Fall für einen Weltpsychiater. Und die wirklichen Probleme die kommen werden, sind ja nicht Probleme des Krieges, sondern es sind Probleme des Friedens. Ich glaube, dass der Frieden das viel größere Problem ist. Der Krieg ist immer ein Kurzschluss, und der Friede ist heute ein derartig gewaltiges Problem geworden. Also, ich bin darum sehr skeptisch für die Friedensbewegungen; wenn man sich ... die sehen den Frieden viel zu romantisch. Der Friede ist heute das Problem, nicht der Krieg.

Wie wird sich die Menschheit organisieren? Die Bevölkerungsexplosion! Man sieht nur, was alles für Unsinn geschieht! Denken sie im Libanon! Denken sie auch in Europa, Irland oder so! Und das Hungerproblem, das Problem der Umweltverschmutzung! Das Ganze... ich glaube, dass ... für mich ist ... sind die ganzen Atomgespräche im Grunde ein psychopathisches Problem der Menschheit und nicht ...“

Portisch meint, das sei nun ein anderes Problem als das der Abrüstung.

F.D. darauf: „Ich halte den Frieden heute für ebenso gefährlich wie den Krieg, um es ganz grob zu sagen. Also, ich meine nicht, dass ich gegen den Frieden bin, aber die Probleme ...“

Der Diskussionsleiter **Portisch** unterbricht und beendet mit wenigen Worten die dreistündige Diskussion.

Wolf Wucherpfennig (Roskilde)

Schweizer Tragikomödien.

Zu Dürrenmatts „Romulus der Große“ und Frischs „Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie“¹

Das Geheimnis des Komischen ist der Tod. Wir lachen, wie Freud gezeigt hat, weil eine Anstrengung sich auf einmal als überflüssig erweist; im Lachen führen wir die bereitgestellte, aber nicht benötigte Energie ab. Die Anstrengung aber ist nicht irgendeine; es ist eine, zu welcher der Geist uns aufgefordert hat. Im Komischen fällt ein Anspruch auf geistige Leitung, vom simplen Versuch, seinen Körper zu beherrschen, bis zum Versuch, sein Leben und Geschick selber zu bestimmen, plötzlich und unerwartet in sich zusammen und bestätigt die Herrschaft der materiellen Natur. So verwandelt sich vor unseren Augen Geist in Materie. Die komische Figur mag beweglich sein, artistisch gar, aber das ist, wie Bergson (1964: 24) bemerkt hat, die Beweglichkeit des Mechanischen, „du mécanique plaqué sur du vivant“, wie seine berühmte Formel lautet. Die komische Figur ist unsterblich, so wie die Materie unsterblich ist.

Zur materiellen Natur gehört nicht zuletzt die Sexualität. Damit aber auch, so könnte man einwenden, das Lebendige, und das Lebendige ist das Gegenteil des Mechanischen. Doch so verhält es sich gerade nicht. Für die Sexualität, auf welche die komische Figur zurückfällt, ist ein Mann so gut wie der andere, eine Frau so gut wie die andere. Ebenso wie die Charaktere zu Typen werden, so verschwinden Gatte und Gattin in der Gattung. Die komische Figur, die der Sexualität verfällt, stirbt als individuelles geistiges Wesen. Der Bios, der in der Komödie regiert, ist Natur ohne Geist und insofern verkleidete Mechanik.

¹ Eine frühere Form des Vortrags wurde 2005 an der Universität Leipzig gehalten.

Allerdings ist der Anspruch darauf, ein besonderes, geistig geleitetes Wesen zu sein, keineswegs selbstverständlich. Er gilt nicht für alle Zeiten und für alle sozialen Schichten. Wo und soweit die Menschen sich als Naturgebilde verstehen, das aus sich miteinander vermischenden Leibern besteht, mag Bachtins karnevalistisches Lachen herrschen, dem das Groteske, das unser Wertsystem bedroht, nur befreiender Ausdruck eines kosmisch-mythischen Zusammenhangs von Tod und Leben ist, eines Zusammenhangs, in dem der Gegensatz von Natur und Geist, aus dem erst die Vorstellung von einer mechanischen Natur entspringt, noch nicht Platz hat. Wer hingegen von der Vorstellung geistiger Leitung ausgeht, für den schlägt im Grotesken der bedrohlich-vernichtende Urgrund des Komischen durch – so bei Wolfgang Kayser. Man wird gegen Bachtin einwenden können, dass die kollektive Leiblichkeit eine ebenso abstrakte Konstruktion ist wie die eines reinen, cartesianischen Bewusstseins. Insofern sind beide Weisen, das Groteske zu erleben, nicht immer rein voneinander zu scheiden.

Das Karnevalistische grenzt sich von der Ernsthaftigkeit geistiger Leitung ab. Es lacht sie aber nicht aus, sein Lachen bekräftigt lediglich, dass sie nicht teil hat am Naturprozess, dass ihre Autorität außer Kraft gesetzt ist. Das Komische, der unerwartete Verlust geistiger Leitung, spielt hier keine Rolle. Wer jedoch über diesen Verlust lacht, der lacht jemanden aus. Daher vergeht uns das Lachen, wenn wir Empathie empfinden, wenn wir uns mit der komischen Figur identifizieren, denn dann greift die Verwandlung von Geist in Materie nicht nur den Selbstwert der komischen Figur, sondern auch unser, der Zuschauer, geistiges Wertsystem an. Je stärker die Komik unsere Wertvorstellungen angreift, desto deutlicher spüren wir die Drohung der Vernichtung, je weniger das geschieht, desto mehr erleben wir den Untergang des Geistes als ein befreiendes materielles Weiterbestehen über das Ende aller höheren Ansprüche hinaus. Denn die geistige Leitung kann uns, wenn sich ich-fremde Normen in sie eingeschlichen haben, auch recht bedrückend vorkommen. Dementsprechend kann Sexualität in der Komödie durchaus lustvoll und befreiend erscheinen, von Machiavellis „Mandragola“ bis zur „Operette“ von Gombrowicz, sie kann in letzter Konsequenz aber auch in die grotesk-trostlose Mechanik von Fellinis „Casanova“-Film umschlagen, während sie dort, wo das Groteske im Sinne Bachtins herrscht, eher dem Kult von Frucht-

barkeits- und Todesgöttinnen wie der indischen Kali oder der syrischen Astarte verwandt ist.

Wer ausgelacht wird, wird das gar nicht lustig finden. Schließlich ist es ja auch nicht so leicht zu lachen, wenn einem Selbstbestimmung misslingt. Will man mitlachen, muss man sich von sich selber distanzieren und sich ungerührt von außen betrachten können. Das nennt man Humor. Er verlangt die geistige Leistung, seinen eigenen Untergang bejahren zu können und sich gerade damit als geistiges Wesen zu bestätigen: eine unaufgelöste Dialektik. Führen wir die Dialektik des Humors um eine Schraubendrehung weiter, so kommen wir zum Tragikomischen, sofern wir es nicht einfach als Nebeneinander des Tragischen und des Komischen verstehen wollen. Als *notwendige* Verbindung beider Elemente entsteht das Tragikomische dann, wenn die komische Person schuldhaft in den Untergang der Werteordnung verstrickt ist und sich dessen auch bewusst ist, ohne dass es ihr gelingt, eine neue Werteordnung aufzubauen, in der ihre Schuld getilgt wäre. Sie wird weiterleben, wie es sich für die Komödie gehört, ohne tragischen Tod, der sie kathartisch mit dem unerforschlichen Ratsschluss der Götter oder dem unerforschlichen Gang der Geschichte versöhnen könnte. Für das humoristische wie für das tragikomische Bewusstsein ist die Welt gleichermaßen sinnentleert, aber Letzteres fühlt sich daran schuldig. Das humoristische Bewusstsein muss sich nur mit einer unglücklichen Situation auseinandersetzen, die unverwischbare Schuld hingegen lässt das Weiterleben der komischen Figur zum Problem werden.

Die sinnentleerte Welt muss nicht notwendig als eine tragikomische erscheinen. Der Humor erlaubt, den eigenen Untergang in der absurden Welt zu akzeptieren, der Existentialist kann aufgrund seiner sinngebenden Entscheidung die absurde Welt verwandeln und weiterleben. Erst dem Bewusstsein desjenigen, der schuldhaft in der sinnentleerten Welt weiterlebt, kann die Welt als Tragikomödie erscheinen, als unabwendbarer Zusammenhang des Lachhaften und Grauerregenden, in den er, weil schuldig, rettungslos verstrickt ist. Das schließt nicht aus, dass das tragikomische Bewusstsein gerade in Zweifel und Vorläufigkeit seinen neuen Wert findet.

Ich spreche bewusst vom Tragikomischen und nicht vom Grotesken (Groteskes hier im Sinne Wolfgang Kayzers, nicht in demjenigen Bachtins verstanden). Das Groteske ist für mich der weitere Begriff; hier gibt es keine Tragik, vielmehr zerstört das Komische das Wertsystem des Zuschauers, so dass das Lachen ihm im Halse stecken bleibt. Ob das geschieht, ob zum Beispiel eine satirische Darstellung, die gerade die Besinnung auf ein objektives Wertsystem verlangt, vom Zuschauer dennoch als Groteske erlebt wird, hängt vom Zuschauer ab. So etwa beim „Hofmeister“ von Lenz oder beim „Arturo Ui“ von Brecht. Erst wenn die Schuldproblematik hinzutritt, verbinden sich Komik und Tragik unlöslich miteinander.² Wer vom wie auch immer gearteten Nebeneinander des Komischen und Tragischen redet, scheint mir das Tragische mit dem Schrecklichen oder Traurigen zu verwechseln.³

Wenn man komisch wird, tut es nichts dazu, ob man sich dessen bewusst ist oder nicht. Auch grotesk muss eine Situation nicht notwendig auch der Person erscheinen, die sie erlebt; es kann sein, dass nur der Betrachter sie so sieht. Humor und Tragikomik im eben beschriebenen Sinn hingegen entstehen nur dort, wo die komische Person sich über ihre Lage Gedanken macht. Dass Humor nur der Betroffene selbst haben kann, ist einleuchtend. Aber auch eine Tragikomik, deren beide Bestandteile notwendig miteinander verflochten sind, entsteht nur dort, wo jemandem etwas bewusst wird, nämlich wie sein Handeln ihn hat schuldig werden lassen, ohne dass er dafür sühnen kann. Darum sprach ich gerade vom humoristischen und tragikomischen *Bewusstsein*

² Philippe Wellnitz (2004: 46) bestimmt das Groteske als „oscillation entre un pôle tragique et un pôle comique sans que l'on puisse à chaque instant déterminer la ‚part‘ de tragique ou de comique, comme cela pourrait être le cas pour le tragi-comique“. Er sieht also immerhin einen engen Zusammenhang zwischen dem Tragischen und dem Komischen, aber beim Grotesken und gerade nicht beim Tragikomischen. Grundsätzlich unterscheiden wir uns darin, dass er Groteskes und Tragikomisches als Stilmittel versteht, was den Unterschied zwischen Bachtin und Kayser unerheblich werden lässt, während ich beides als Form der Welt- und Selbsterfahrung verstehe.

³ Dass die Gattungen der Komödie und der Tragödie sich um 1770 enger miteinander zu vermischen beginnen, ist unbestritten. Das dürfte auf die Nobilitierung des Bürgertums zurückgehen. Es bleibt dann immer noch im Einzelfall zu untersuchen, ob und warum Komisches und Tragisches sich notwendig miteinander verbinden, wie schon Lessing es im 70. Stück der „Hamburgischen Dramaturgie“ für die Tragikomödie fordert. Ansatzweise dazu Martin Stern (1994).

(welches immer zugleich ein von sich selbst distanzierendes Bewusstsein ist). Das bedeutet auch, dass wir Komik und Groteskes von außen sehen können, Humor und Tragikomik hingegen nur erkennen, wenn wir uns in das Gehirn der komischen Person versetzen.

Damit ist die Basis gelegt für das Verständnis dafür, dass die Tragikomödie in der Schweiz nach dem Zweiten Weltkrieg einen prominenten Platz in der Literatur einnimmt. Unter welchen Bedingungen konnte die Nachkriegszeit als Tragikomödie erlebt werden? Voraussetzung ist das Gefühl, in der sinnentleerten Welt schuldhaft weiterzuleben und sich gleichzeitig distanziert, von außen zuzuschauen. Darum wuchs die Tragikomödie nicht dort, wo man die ganze Schuld der deutschen Nation gab, Kollaboration im eigenen Land verdrängte und die eigene Identität entschieden als nichtdeutsch definierte, so etwa in Holland oder Dänemark, oder die Schuld dem Kapitalismus gab und sich als antifaschistisch definierte, so etwa in der DDR. Aber auch nicht in der Bundesrepublik, wo man der Auseinandersetzung mit der eigenen Schuld nicht ausweichen konnte, so gerne man es gewollt hätte, in dieser Auseinandersetzung aber auch so befangen war, dass ein Blick des Zuschauers von außen nicht möglich war. Anders in Frankreich, wo die französische Identität, trotz der Résistance, nicht von der kollaborierenden Vichy-Regierung abzulösen war, wenigstens nicht für nachdenkliche Geister wie Sartre und Camus. Ihr Existentialismus antwortet auf die Schuld des Überlebens angesichts des Todes so vieler Unschuldiger, indem er das Weiterleben für genau so sinnlos erklärt wie das Sterben, dann aber dem Einzelnen eine Entscheidung für das schuldhaftige Weiterleben in der absurden Welt abverlangt, eine moralische Entscheidung, die eine neue Welt schafft, in welcher Schuld als existentielle Gegebenheit integriert ist, ohne deswegen gleichgültig zu werden. Dass der Existentialismus Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt beeinflusst hat, ist bekannt. Von da aus ist auch Frischs Interesse für Kierkegaard erklärlich, auf das ich noch zu sprechen kommen werde.

Doch nur in der Schweiz hatte man, über das Existenzialistische hinaus, den Blick fürs Tragikomische. Man war so weit verstrickt in die Untaten des Hitler-Regimes, aber immer noch weniger als die direkten Kollaborateure, dass nachdenkliche Geister es wagen konnten, eine gewisse Mitschuld zu empfinden. Denn es ist ja leichter, Mitschuld zu

empfinden, wenn der eigene Beitrag nicht allzu schlimm ist. Doch das „J“ in den Pässen der deutschen Juden, die Rolle der Schweizer Banken usw. sind für Frisch und Dürrenmatt nur Zeichen einer tieferen und letztlich beunruhigenderen potentiellen Schuld: „Wenn Menschen, die gleiche Worte sprechen wie ich und eine gleiche Musik lieben wie ich, nicht davor sicher sind, Unmenschen zu werden, woher beziehe ich fortan meine Zuversicht, daß ich davor sicher sei?“. So Max Frisch (1967: 20). „Was in Deutschland geschah, geschieht in jedem Land, wenn gewisse Bedingungen eintreten. Diese Bedingungen mögen verschieden sein. Kein Mensch, kein Volk ist eine Ausnahme.“ So Dürrenmatts (1961: 90) Kommissar Bärlapp. Der junge Dürrenmatt, zweifelnd am gerechten Gott seines Vaters, des protestantischen Pfarrers, erlebt Nationalsozialismus und Krieg als eine Apokalypse, an der alle schuldig sind, weil alle zum Mitmachen fähig wären, so wie das Publikum in seinem frühen Stück „Der Theaterdirektor“.

Frisch und Dürrenmatt bleiben aber nicht beim Absurden und Tragikomischen stehen. Sie sind Moralisten, sie wollen auch erziehen, neue Werte entwickeln und darstellen, sei es auch der Wert des beständigen Zweifelns an vorgegebenen Werten. Das führt nicht zu engagierter Literatur, die einzelne Misstände kritisiert. Der neue Wert oder die neue erwünschte Haltung beruht, ganz wie im französischen Existentialismus, auf der Entscheidung des Einzelnen, die sogleich ins Allgemeinmenschliche gehoben wird. Darum schreiben sie Tragikomödien existentieller Krisen, die zugleich allgemeingültige kritische Allegorien sein sollen.⁴ Diese neue Form befreit sie jedoch nicht vom alten Problem jedes moralischen Komödienschreibers, mit und in der Komödie gegen den Nihilismus des Komischen schreiben zu müssen. Das möchte ich an zwei Theaterstücken vorführen, die ein anti-heroisches Leben in der absurden Welt propagieren, das sich zur Vorläufigkeit bekennt.

⁴ Man hat den Rückzug ins Private, der zugleich eine Erhebung ins unhistorisch Allgemeinmenschliche ist, kritisiert. So z.B. Alexander Stephan (1983). Solche Kritik vergisst leicht, danach zu fragen, welche Antworten auf eine Epoche jeweils überhaupt möglich waren. Die Schweizer bewahrten einen Anspruch auf gesellschaftliche Allgemeingültigkeit, den der Nonkonformismus der westdeutschen Intellektuellen in der restaurativen Adenauer-Zeit nicht erheben konnte.

* * *

Beginnen wir mit Dürrenmatts frühem Stück „Romulus der Große. Ungeschichtliche historische Komödie“. Die beiden Oxymora verweisen auf den paradoxen Zusammenhang, um den Dürrenmatts Theater kreist, zwischen dem handelnden Menschen und dem quasi mechanischen Weg der Geschichte, an dessen Ende der Tod steht. Dieser historische Determinismus ist keine Dialektik, in der sich die List historischer Vernunft durchsetzt, sondern der simple, aber schuldbringende Umschlag jedes Versuchs, Gerechtigkeit in die Geschichte zu bringen, in sein Gegenteil. Doch wenn wir das nicht versuchen, werden wir ebenfalls schuldig.

Dürrenmatts Stück ist in der Antike angesiedelt (darum historisch), aber es behandelt eine existentielle Problematik (darum ungeschichtlich), die sich in der Begegnung des Menschen mit der Geschichte erweist (darum historisch), und die jeden Einfluss auf die Geschichte unmöglich macht (darum ungeschichtlich). Ist Romulus, der das Imperium Romanum mit einem Mord begründete, der Große, oder Romulus, der es untergehen ließ, um weiteres Morden zu verhindern? Ist Romulus der Kleine, der mit einem Mord die Kette vieler weiterer Morde begründete, oder ist es Romulus, der um einer Chimäre der Gerechtigkeit willen so viele Morde geschehen ließ? Dürrenmatts Stücke stellen, ohne eine Antwort zu geben, die Frage nach der Gerechtigkeit an einen Deus absconditus, der uns in diese ausweglose Lage bringt.

Die geistige Leitung der Geschichte misslingt; aber nicht, weil wir selbst mechanisch werden, sondern weil die Geschichte es ist, die sich in der unüberschaubaren, verwalteten Welt verselbständigt hat (vgl. Dürrenmatt 1966: 119f.). Ihre Mechanik ist tödlich, außer für den Betrachter, den neutralen Schweizer, könnte man sagen, aus dessen Perspektive das Stück geschrieben ist. Er lebt weiter mit seinem unerfüllten Anspruch auf Gerechtigkeit – und mit seiner Schuld, denn es zeigt sich: Würde man den weiterlebenden Betrachter zum Helden der Geschichte machen – eben das geschieht in unserem Stück, das ist sein grundlegendes Gedankenexperiment –, würde man ihm erlauben, allein durch sein betrachtendes Dasein an höchster Stelle die Geschichte in die Bahnen der Gerechtigkeit zu leiten, so würde auch er

schuldig. Die potentielle Schuld des Schweizers ist hier die Schuld des verschont gebliebenen Betrachters. Dass diejenigen schuldig werden, die handeln, ohne zu betrachten, ist eh klar und wird an den Nebenfiguren demonstriert. Auf sie, seien sie Römer oder Germanen, fällt der Schatten des Dritten Reiches: das Morden, die Schlagwörter aus dem „Wörterbuch des Unmenschen“, die Kriegspropaganda und die Durchhalteparolen. Erst das Zuschauen als Prinzip des Handelns macht die Tragikomödie möglich. Der Zuschauende, der nicht zum Täter wird, könnte allenfalls eine groteske Welt erleben.

Die unbeantwortbare Frage nach der Gerechtigkeit stellt sich in einer unlösbaren existentiellen Krise. Dürrenmatt schält diesen tragischen Kern heraus, so dass das Stück Züge einer klassischen Tragödie erhält. Dementsprechend werden die Einheiten von Zeit und Ort weitgehend eingehalten. Die Zeit ist ein Augenblick der Krise, in welchem der Plan, den Romulus während der ganzen vergangenen Zeit seines Kaisertums unbemerkt vorbereitete, ans Licht kommt und moralisch misslingt, weil er faktisch glückt. Die Einheit des Ortes ist freilich etwas aufgelockert und durch einen Rahmen zusammengehalten: das Arbeitszimmer. Dessen Verfall illustriert den Untergang des Reiches; im 1. Akt wird er angekündigt, im 4. Akt ist er vollzogen.

Komplizierter wird es allerdings beim Handlungsaufbau. Was das Schicksal des Imperium Romanum betrifft, ähnelt er einem naturalistischen Drama des Verfalls:

1. Der Bote aus der Fremde: Untergang Pavius – 2. Erstes retardierendes Moment: das Angebot Cäsar Rupfs – 3. Zweites retardierendes Moment: die Versuche, Romulus zu ermorden – 4. Der Untergang. Doch dieser Untergang verbirgt eine moralische Tragikomödie. Von ihr aus gesehen, ergibt sich eine Problementwicklung, die man analog zu Gustav Freytags Schema der klassischen Tragödie beschreiben könnte: In der Exposition erfahren wir, dass Kultur und Heroismus lächerliche Posen sind; doch von diesem tief liegenden Ausgangspunkt steigert sich die Handlung in immer ernstere Höhen, über das „erregende Moment“, das Erscheinen des geschundenen Aemilian, zur Peripetie, in der Romulus als gottgleicher Richter des Imperiums auftritt. Die Komik hört dabei nicht auf, sie gipfelt sogar in der Parodie des Kaisermordes, aber der Ernst des moralischen Problems lässt die

Komik gleichsam unter sich. Die Peripetie im 3. Akt ist eine paradoxe Anagnoresis: Julia erkennt, dass sie ihren Mann nie erkannt hat. Gleiches gilt für die anderen, die ihn ermorden wollen, um das Reich zu retten. Damit erweisen sie sich als die Blinden, die weder Komik noch Tragik des Geschehens verstanden haben. Ihr Tod erhebt sie aus dem Komischen, aber nicht ins Tragische, sondern ins Ernsthafte, auch wenn Reas Antigone-Spiel, zunächst komisch in seiner geistlosen Wiederholung, sich schließlich als tragische Ironie erweist: der alte Kampf zwischen göttlichem Gebot und Staatsraison. Die Komödie thematisiert die Tragödie, nimmt ihr dabei aber nicht den Ernst, jedoch die Würde des Heroischen.

Romulus allein verfällt der Tragikomik, und zwar durch das folgerichtige Paradox, dass der glückliche Zufall der Komödie im Rahmen des Untergangsdeterminismus notwendig zur „schlimmstmöglichen Wendung“ führen muss;⁵ für Romulus tritt die moralische Katastrophe dadurch ein, dass die physische Katastrophe ausbleibt. Sagte ich: Romulus allein? Es gilt auch für Odoaker. Die Spiegelung beider ineinander erleichtert jedem von ihnen und damit auch dem Zuschauer den Blick aus der Distanz, den Blick für die Komik im Fürchterlichen.

Wir können die Spannung zwischen Handlungsaufbau und Problem-entwicklung auch so ausdrücken: Aus dem naturalistischen Drama des Verfalls spricht die unpersönliche Mechanik des Geschehens, aus der Tragödie der Moral spricht der scheiternde Versuch geistiger Leitung. Dieser Versuch hat trotz der Hybris des Weltenrichters Romulus etwas Erhabenes, weil er Schuldanerkennung und daraus folgendes Selbstopfer einschließt. Am Ende, erst dort, wo das Selbstopfer sich als

⁵ Beda Allemann (1971: 267f.) behauptet, dass die Tragödie bei Frisch und Dürrenmatt nicht mehr möglich sei, weil es keine schicksalhafte Notwendigkeit mehr gebe. Er kann zwar nicht leugnen, dass sie mit der „schlimmstmöglichen Wendung“ doch wieder ins Spiel kommt, nennt sie dann aber eine Tragik des Zufalls. Die Tragik des Zufalls ist jedoch nur möglich, weil auch dieser der Notwendigkeit des Untergangs gehorcht. Gleiches gilt, wenn Allemann Frisch und Dürrenmatt als Dichter der Freiheit, bezeichnet „unter Einbezug des unausweichlichen Umschlags in den Fatalismus der schlimmstmöglichen Wendung“ (ebd., 272). Was nun: Freiheit oder Fatalismus? Das Übergeordnete ist der Fatalismus; Freiheit zu üben, ist aus ethischen Gründen erforderlich, aber sie gehört zum Vorläufigen, im großen Ganzen ist sie folgenlos. Liefen Notwendigkeit und Zufall nur nebeneinander her, dann wären diese Tragikomödien gerade nicht so neuartig, wie sie es nach Allemann doch sind.

unmöglich erweist, verknüpfen sich die beiden nebeneinander herlaufenden Linien des Komischen und des Tragischen zur Tragikomödie⁶. Geschickt hat Dürrenmatt es angelegt, dass wir Romulus zunächst von außen und dann immer mehr mit seinen eigenen Augen sehen – Schillers „Wallenstein“ im Kleinen –, so dass wir den Weg vom Komischen über das Nebeneinander von Komik und Tragik bis zu ihrer Verknüpfung mitgehen können.

Die absurde Welt ist aber nicht das letzte Wort der Komödie. Gewiss, der Plan des Romulus ist gescheitert, doch Romulus kann das Scheitern akzeptieren und ihm damit das Gift des Absurden nehmen, und zwar indem er tut, was er bisher auch tat: Hühner züchten. Zuerst eine existentielle Entscheidung des Einzelnen für die Gerechtigkeit, ist es nun seine Entscheidung für die Vorläufigkeit. Die Hühnerzucht ist von Anfang an Zeichen der banalen Natur, an der alle alten Ideale zuschanden werden; in ihr verbirgt sich das geistlose System der Eierproduktion. Sie wird jetzt aufgewertet zur vorläufigen Idylle der politischen Pensionäre, die darauf warten, ermordet zu werden. (Odoaker ist ja nur neuer Kaiser auf Abruf.) Im Einverständnis mit der banalen Natur kann Romulus die an sich sinnlose Geschichte des dauernden Mordens zwar nicht mehr als Weltgericht deuten, aber als persönliches Urteil akzeptieren, als Strafe für die Hybris des untätigen und zugleich moralisch richtenden Zuschauens; das scheint mir das Bewusstsein eines selbstkritischen Schweizer Intellektuellen nach dem Morden des Zweiten Weltkriegs und unter der Drohung der Atombombe ganz gut zu treffen.

Es wäre noch einiges über andere schweizerische Züge des Stückes zu sagen: die Vermischung von kleinbäuerlicher Idylle mit Handels- und Bankenwelt, über Äbi, den vermittelnden Intellektuellen, der fünf

⁶ Diese Tragikomik entsteht erst in der Zürcher Neufassung von 1957, von der ich hier ausgehe. Die erste Fassung wird man eher als Satire ansehen. Vgl. zu den Fassungen Günter Scholdt (1978). Die Kritik Scholdts und anderer an der Neufassung, scheint mir unberechtigt, denn sie beruht darauf, dass dem „neuen“ Romulus unterstellt wird, er hoffe immer noch, mit der Herrschaft der Germanen könne eine menschlichere Welt anbrechen. Tatsächlich geht es nur noch um Buße. Ob Dürrenmatt mit dieser Position, dem Blick von Benjamins *Angelus Novus*, letztlich zufrieden war, ist eine andere Frage.

Weltsprachen spricht und doch die Katastrophe nicht aufhalten kann. Doch ich eile zum nächsten Stück.

* * *

Frischs Komödie „Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie“ scheint auf den ersten Blick wenig gemein zu haben mit Dürrenmatts Geschichtspessimismus. Geht es nicht um Verführung und das ewige Rätsel der Liebe? Das mag schon sein, aber zunächst müssen wir feststellen, dass das Stück zur Zeit der Reconquista spielt: Eine hohe Kultur erliegt dem Ansturm beutegieriger christlicher Fundamentalisten.

„... welche Kunst, die Schöpfung spielen zu lassen auf dem Instrument unserer Sinne, welche Meisterschaft, das Vergängliche zu kosten, geistig zu werden bis zur Oberfläche, welche Kultur!“⁷ So der Bischof, den dramatische Ironie das Richtige sagen zu lassen pflegt, über maurische Architektur, die Sinnlichkeit und Geist miteinander verbindet, eben das, was Don Juan vergeblich zu erreichen sucht.

Don Juan hasst die Heiden nicht, er lernt von ihnen. Christliches Heldentum hingegen ist bedenklich eng mit Dummheit verschwistert; und auch hier macht das Theater sich lustig über das Theatralische: der Ort ist „ein theatralisches Sevilla“, die Zeit ist „eine Zeit guter Kostüme“.⁸ Auch hier versucht der Einzelne durch eine existentielle Entscheidung, der Verfallenheit an Schein und Pose zu entfliehen. Doch auch wenn der Untergang der Kultur jetzt nicht im Zeichen der Politik, sondern der Psyche steht, auch wenn nicht die politische Moral, sondern die Geschlechtermoral im Vordergrund steht: es geht in beiden Fällen um die Abdankung heldischer Männlichkeit. Auch dies, so sehr hier Frischs persönliche Problematik hineinspielt, eine Antwort auf Faschismus und Weltkrieg. Sie ist zudem verschwistert mit der Verweigerung einer festgelegten Rolle, die zum ideologiefreudlichen Nonkonformismus der Nachkriegszeit gehört.

Der faschistische Heldenkult war in einem merkwürdigen Widerspruch befangen. Einerseits erkannte er nur die kraftvolle, siegreiche Männ-

⁷ Max Frisch (1968: 85). Alle weiteren Zitate aus „Don Juan“ werden nach dieser Ausgabe nur mit der Seitenzahl angegeben.

⁸ Zur Selbstthematisierung des Stoffes vgl. Hiltrud Gnüg (1976).

lichkeit an. Das Schwache, Kränkliche sollte ausgerottet werden. Andererseits konnte auch der Kraftvolle seiner Anerkennung erst dann sicher sein, wenn er sich fürs Vaterland geopfert hatte. Erst wer den Heldentod gestorben ist, ist wirklich gefeit davor, schwach und kränklich zu werden. Die Angst vor Schwäche lässt Lebenskult nur als Totenkult zu. Frischs Komödie hingegen verweigert den Männern ihren heroischen Tod. Sie enden als schwache, betrogene Ehemänner. Romulus muss nach dem Ende des Heldentums als Hühnerzüchter überleben, Don Juan als Ehemann, und die Ehemänner müssen ihre Schande überleben: es ist überall das gleiche Elend. Anschließend sterben natürlich auch die Ehemänner, diesmal nicht von der Hand der Germanen, sie sterben vielmehr an ihren Frauen. Die Personenangabe „Witwen von Sevilla“ zeigt, was einem blüht, der verheiratet ist. Don Juan hilft den Verehelichten nur, nachdem sie den Tod der Schande überlebt haben, doch noch ordentlich unter die Erde zu kommen.

Frischs Komödie spielt mit dem eigentlich abgegriffenen Gegensatz zwischen Sex als einem Akt der Gattung und romantischer Liebe, zwischen männlichem Geist und weiblicher Sinnlichkeit.⁹ Statt uns darüber aufzuhalten, wollen wir fragen, *wie* sie damit spielt.

Das Nebeneinander von Akten und Intermezzi stellt eine Opposition her zwischen Don Juan (in der Haupthandlung) und Miranda (in den Intermezzi). Zum ersten Mal in der Tradition des Stoffes hat Don Juan damit eine gleichwertige Gegenspielerin: hier der Verführer, dort die Dirne, zwei gleichwertige Figuren.¹⁰ Wir können beide leicht in Kierkegaards Schema des Ästhetikers und des Ethikers einführen: er der Ästhetiker, der sich an nichts und niemanden bindet, um sich selbst zu bewahren, sie die Ethikerin, die sich gegen alle in Vernunft einem größeren ethischen Zusammenhang einfügt. In Kirkegaards Terminologie: er wählt, nicht zu wählen, sie wählt die Wahl aus einem letztlich religiösen Bedürfnis.

⁹ Über die Bedeutung von Sexualangst und Inzestfixierung für das Frauenbild bei Frisch vgl. Gunda Lusser-Mertelsmann (1976). Auch die gleich zu besprechende Angst vor dem Erwachsenwerden stellt sie zu Recht in diesen Zusammenhang.

¹⁰ Ana-Stanca Tabarasi macht mich brieflich darauf aufmerksam, dass Kierkegaard immerhin mit dem Gedanken gespielt hatte, seinem „Tagebuch des Verführers“ ein „Tagebuch der Hetäre“ folgen zu lassen.

Miranda lebt im Freudenhaus, wo es nur um die Gattung geht, und will das Individuum. Don Juan lebt im ehrbaren Haus der Familie, wo der Schein der Individualität gewahrt wird, und entdeckt die Gattung. Beide haben spiegelverkehrte bzw. analoge Erlebnisse. Sie ist, wie er sagt, in seinen „Spiegel getreten“ (63). Sie spiegelt ihn umgekehrt und sie zerstört sein Selbst- und Spiegelbild, indem sie ihn in die Ehe zwingt. In den ersten beiden Akten herrscht eine umgekehrte Parallele. Im ersten Akt kommt er vom Individuum zur Gattung, sie von der Gattung zum Individuum; im zweiten Akt zeigt sich, dass es für keinen von beiden einen Rückweg gibt. Im dritten Akt, wo Don Juans Aufruhr zur Peripetie führt, sind ehrbares Haus und Freudenhaus zusammengeführt, daher gibt es hier kein Intermezzo; im vierten Akt zeigt die Parallele: hier wie dort herrscht der gleiche Wille zum Schein. Die ersten drei Akte enden jeweils mit einer Anagnoresis, entweder nach dem Typ „Ach, du bist gar nicht meine Geliebte, mein Geliebter!“ oder nach dem Typ „Ach, du bist ja meine Geliebte, mein Geliebter!“. Das gehört zum Arsenal der *comedy of errors*, könnte man sagen, ginge es dabei nicht um existentielle Enttäuschungen, die zum Tod und zum Aufstand gegen die Weltordnung führen.

Der vierte Akt endet, wie die traditionellen Stücke alle enden: mit der Höllenfahrt. Frisch fügt aber noch einen fünften Akt an, Don Juan in der Hölle selbst. Die Hölle sind nicht die anderen, wie bei Sartre, sondern eine einzige andere: die Hölle ist die Ehe. Für den Ästhetiker also. Die traditionelle Geschichte endet traditionell: mit dem moralischen Urteil des Dieners – er heißt Leporello, wie bei Mozart, spricht aber am Ende des 4. Akts die französischen Schlussworte des Dieners Sganarelle in Molières „Dom Juan“:

Voilà par sa mort un chacun satisfait : Ciel offensé, lois violées, filles séduites, familles déshonorées, parents outragés, femmes mises à mal, maries poussés à bout, tout le monde est content. Il n’y a que moi de malheureux, qui, après tant d’années de service, n’ai point d’autre récompense que de voir à mes yeux l’impiété de mon maître puni par le plus épouvantable châtement du monde! (82f.)

Des Dieners ironische Bemerkung über das Ergebnis erbaulichen Geschehens war schon vorher im Munde des braven Lopez in deutscher Übersetzung und mit großer sittlicher Entrüstung zu hören: „Ehen geschändet, Familien zerstört, Töchter verführt, Väter erstochen, ganz

zu schweigen von den Ehemännern, die ihre Schande überleben müssen [...]“ (69f.).

Bei Molière steht Sganarelles Äußerung für sich, ist lustiger Abschluss aus der Dienerperspektive, widerlegt nicht die nötige Bestrafung Don Juans. Bei Frisch steht sie in direktem Gegensatz zur moralischen Empörung. Das hat seinen Grund: Frisch thematisiert die literarische Tradition des Stoffes, lässt Don Juan den *Burlador de Sevilla* in die Ecke werfen, der die Legende erzählt, in der er sich gefangen hat – warum? Weil Frisch eine andere Moral als die traditionelle zeigen will, nicht die Bestrafung des Burlador, des Gotteslästerers, welche durch das wiederholte Zitat aus dem Stück lächerlich gemacht wird („Der Himmel zerschmettere den Frevler!“), sondern die Unausweichlichkeit des Gewöhnlichen, das uns alle als Gattungswesen trifft, auch wenn wir mit dem Bewusstsein unserer Besonderheit angetreten sind. Dramatische Ironie lässt den Bischof die richtige Deutung des Stückes als die literarisch-theatralisch unmögliche bezeichnen:

Was bleibt dem Theater andres übrig [als mit der Höllenfahrt zu enden – W.W.]? Wahrheit läßt sich nicht zeigen, nur erfinden. [Aber Frischs Stück zeigt sie ja, allerdings gerade als die von Frisch gegen die Tradition erfundene – W.W.] – Denken wir uns bloß ein Publikum, das den wirklichen Don Juan sehen könnte: hier auf dieser herbstlichen Loggia in Ronda! [Wir als Publikum sehen ja diesen wirklichen Don Juan, so wie Frisch ihn erfunden hat – W.W.] – die Damen würden sich brüsten und auf dem Heimweg sagen: Siehst du! Und die Ehemänner würden sich die Hände reiben vor Schadenfreude: Don Juan unter dem Pantoffel! Kommt doch das Ungewöhnliche gern an einen Punkt, wo es dem Gewöhnlichen verzweifelt ähnlich sieht. (90)

Damit sind wir, wie es sich für die Komödie gehört, im Gewöhnlichen angekommen.

Um dem Niedergang vom Helden zum Ehemann zu entgehen, hat Don Juan eine Alternative gewählt jenseits von Frau und Familie: die Liebe zur Geometrie. Der Gegensatz zwischen Allgemeinem und Besonderem ist hier aufgehoben, hier gibt es also keinen Gegensatz zwischen Gattungs-

wesen und Individuum¹¹, Sex und Seele, Körper und Innerlichkeit, Veränderung und künstlicher Dauer (in Ehe und Denkmal), zwischen Maske und Name. In der Geometrie sind Figur und Namen identisch. Die geometrischen Gesetze sind ewig; es gibt keinen Gegensatz von Zufall und Schicksal, es bedarf keiner künstlichen Dauer. Die Gesetze sind nicht dem Schein verfallen, sondern offenbare Wahrheit. Anstelle von Glauben herrscht Faktizität, anstelle von Sex die reine, nüchterne Schönheit. Nichts ist zweideutig, alles ist eindeutig, vor allem das Erkennen, das in der Welt des Fleisches nie die tiefere Bedeutung bekommt, die man ihm, die Bibelsprache platonisch ernst nehmend, gerne zugelegt hätte.

So flieht Don Juan vor dem Körperlichen ins Geistige, ganz ähnlich wie Walter in „Homo Faber“. Im Grunde hat er nicht weniger Angst vor den Frauen als der Komtur vor den Haremsmädchen. „Ich fürchte mich nicht vor Männern“ (35), sagt Don Juan. Gegen die Männer kämpft er, vor den Frauen flieht er; er war, sagt er selbstironisch, so voll Liebe, „daß er aus dem Fenster sprang, um in das nächste zu fliehen“ (52). Warum diese Flucht vor der Frau, die fatalerweise gleich zur nächsten führt? Zunächst einmal, weil er nicht Ehemann werden will, eine stehende Komödienfigur. „Noch hat das Weib mich nicht besiegt [...], und ich fahre eher in die Hölle als in die Ehe –“ (64), sagt er zwar kurz vor seinem Theatercoup, aber schließlich muss er eben doch in die Ehe fahren.

Don Juan bemerkt nicht, dass sich gerade im Geistigen das verbirgt, wovor er flieht. „Ich sehne mich nach dem Lauteren, Freund, nach dem Nüchternen, nach dem Genauen [...]. Vor einem Kreis oder einem Dreieck habe ich mich noch nie geschämt, nie geekelt.“ (48) Dramatische Ironie lässt ihn fortfahren:

Weißt du, was ein Dreieck ist? Unentrinnbar wie ein Schicksal: es gibt nur eine einzige Figur aus den drei Teilen, die du hast, und die Hoffnung, das Scheinbare unabsehbarer Möglichkeiten, was unser Herz so oft verwirrt, zerfällt wie ein Wahn vor diesen drei Strichen. (48)

¹¹ Im Stück wird nicht von Individuum, sondern von Person gesprochen. Das ist als Ironie zu verstehen. „Persona“ heißt: Maske. Mit diesem Begriff wird der Gegensatz zur Gattung also zugleich ausgedrückt und verneint.

Was er hier vom Dreieck sagt, gilt, worauf die ganze Komödie hinausläuft, von der sexuellen Attraktion der Frauen: sie ist unentrinnbar wie das Schicksal. Don Juan spricht also vom Dreieck so, als meinte er das klassische Schema des weiblichen Genitales, das alle Frauen auf eines reduziert, wenn er gerade alles Sexuelle ausgeschaltet zu haben glaubt. Und wenn er gleich darauf von den zwei Linien spricht, gelesen als zwei Parallelen, um dann damit fortzufahren, über Mann und Weib zu reden, so dürfen wir die Parallelen wohl analog dazu deuten als Ausdruck der unablässigen Attraktion zwischen den Geschlechtern und der Unmöglichkeit, wirklich zusammenzukommen. So zeigt sich das Verdrängte im Verdrängenden.

Die Komödie erweist die Ohnmacht des Geistes und droht mit dem Tod. „Das Weib erinnert mich an den Tod, je blühender es erscheint.“ (63) Das ist ganz logisch: je reizvoller es ist, desto sicherer zerstört es die männliche Sicherheit. Das treffende Bild hierfür ist die Kupplerin in der Gestalt des toten Komturs. Einerseits nur Schein, Theater. Andererseits die Wahrheit: Nicht vom Patriarchen und seiner Moral geht die tödliche Gefahr aus, sondern vom Weib und seiner alle gleichmachenden Sexualität. Mit anderen Worten: hinter der abgelebten männlichen Macht steht das Weibliche. Der Schein der Verkleidung enthüllt die Wahrheit, welches der beiden Geschlechter in Wirklichkeit das starke und gefährliche ist. Dementsprechend steht Don Juan „wie ein Torero“ (75) im Kreis der dreizehn Geliebten, die damit doch immerhin mit Stieren verglichen werden. Die Geschlechterrollen kehren sich um, die fechtenden Männer sind ungefährlich, die liebenden Frauen sind todbringende Bullen. Dem entspricht die Konstellation: Don Juan zwischen einem verkleideten Bischof, in Wirklichkeit ein drohender Ehemann, der aber ungefährlich ist, und der verkleideten Kupplerin, die sehr viel mehr ihrer drohenden Verkleidung, dem toten Komtur nämlich, entspricht. Wenn Don Juan dem Don Roderigo rät, sich nicht in seine oder eine andere Seele zu stürzen, „bleibe an der blauen Oberfläche wie die tanzenden Mücken über dem Wasser – auf daß du lange lebest im Lande, Amen“ (51), so zitiert er das zweite Gebot: „Du sollst deinen Vater und deine Mutter ehren, auf dass du lange lebest im Lande [...]“ (2. Moses 20, 12). Doch die schwachen Väter und lüsternen Mütter lassen sich kaum mehr ehren. Mit den Geschlechterrollen ist auch die Autorität der Eltern zerfallen. An die

Stelle der patriarchalischen Familie ist der Partnertausch getreten. Sexualität droht zu mechanischer Wiederholung zu werden, nicht zuletzt für Don Juan selbst, während er gerade davor zu fliehen versucht.

Wenn wir Miranda folgen, so ist Don Juan ein Narziss: „Du hast immer bloß dich selbst geliebt und nie dich selbst gefunden. Darum hassest du uns. Du hast uns stets als Weib genommen, nie als Frau. Als Episode. Jede von uns. Aber die Episode hat dein ganzes Leben verschlungen.“ (65) Auch Frisch (1968: 94) ist dieser Ansicht. Der Narziss will Kind bleiben; Don Juan sucht sich mit narzisstischer Wut am Himmel dafür zu rächen, dass ihm sein Kinderglaube, die Einzige erkennen zu können, genommen wird. So wird er zum Erwachsenen wider Willen, und zwar zum schuldigen Erwachsenen. Doch wird er zum Mann? Er selbst behauptet es – „Ich bin ein Mann geworden, das ist alles“ (48) – und mit gewissem Recht, scheint es, er wurde es ja in einer einzigen Nacht viermal hintereinander. Doch andererseits: Don Juan hat gerade so naturhaft getötet, wie er es den Frauen nachsagt – „ich komme mir wie ein Erdbeben vor oder wie ein Blitz“ (57) –, und er hat sich, genau so wie er es den Frauen nachsagt, aber anders als Donna Anna und Miranda, an sein sexuelles Gattungswesen verloren, dem er doch entgehen wollte. „Das Weib ist unersättlich“, sagt er (45), während er mit großem Appetit ein Rebhuhn isst und betont, nicht er habe die Hunde geschlachtet, gleich darauf aber den Komtur ersticht, der ihm, wie er sagt, „wie ein Huhn“ (56) in die Klinge lief. Sollte Don Tenorio recht haben, wenn er sagt: „Nehmen Sie meinen Sohn nicht in Schutz. Er hat kein Herz, ich sag's, genau wie seine Mutter. Kalt wie Stein“ (7f.)? Wie der Stein des Denkmals, in dessen Inneren sich die Kupplerin verbirgt. „Seine Männlichkeit ist etwas Gefährdetes,“ sagt Frisch (1968: 94). Das ist milde ausgedrückt; im Innern wird er zur Frau.¹² Doch nicht einmal das schützt ihn vor Ehe und Vaterschaft.

¹² Zur narzisstischen Störung gehört die Suche nach der mütterlich beschützenden Frau, von der man aber fürchtet, dass sie entweder untreu oder kalt und abweisend werden könnte, so dass man sich durch dauernde Verführung neuer Frauen die eigene Attraktivität und Besonderheit stets neu beweisen muss, während man sich dadurch zugleich präventiv an der Frau rächt, die einen liebt. Das macht, dass das Leben in Episoden vergeht. In einer tieferen Schicht gehört dazu die Mutteridentifikation, durch die man sich die mütterliche Liebe selber geben kann; das erscheint dann nach außen

Damit sind wir nicht nur bei Don Juans Tragikomik angekommen – er überlebt schuldig den Zusammenbruch seiner geistigen Welt –, wir rühren jetzt auch an die Entstehung des eigentlich banalen Gegensatzes zwischen Gattungssexualität und romantischer Sehnsucht nach der Einzigem. Hier wird er interessant. Die Mutter nämlich ist eine eigentümliche Leerstelle in Don Juans Familienschema. Außer, dass sie kalt wie Stein ist, erfahren wir nichts von ihr. Man könnte meinen, sie sei gestorben. Die abweisende, weil kalte, vielleicht tote Mutter – ein eigentümlicher Gegensatz zu Donna Annas Mutter Elvira, die zwar lüstern ist, aber auch warm und beschützend. Dieser Gegensatz entspricht demjenigen zwischen der lebenden Dirne und der anderen, die zwar geliebt hat, nun aber tot, kalt und verdammend ist. Man kann diesen Gegensatz auch verstehen als die zwei auseinanderfallenden Seiten eines einzigen Mutterbildes: die warme und beschützende, lüsterne und dirnenhafte gegen die abweisende und moralische, die einem ein schlechtes Gewissen macht. Ein gespaltenes Mutterbild, dessen tieferer Zusammenhang sich auch dadurch andeutet, dass im Personenverzeichnis „Miranda“ an der Stelle steht, wo man den Namen von Don Juans Mutter erwarten sollte.

Natürlich müssen Frisch und Dürrenmatt mogeln, wenn sie den Wert der Vorläufigkeit dauerhaft vor dem Nihilismus des Komischen beschützen wollen. In der Komödie braucht man zum Mogeln den Zufall, der, gerade weil er die geistige Leitung unterläuft, auch als Deus ex Machina funktionieren kann. Dürrenmatt lässt die Germanen im rechten Augenblick eintreffen, und dann noch mit einem Anführer, der an Roms kulturelle Mission glaubt, so dass Romulus überleben kann und muss. Erst dadurch wird er gezwungen, die Ethik des vorläufigen Lebens zu formulieren. Frisch lässt Miranda eine Erbschaft zufallen, die sie erst in die Lage versetzt, Don Juan in die Ehe zu zwingen. Erst dadurch siegt ihre Tapferkeit, mit der sie den Schein und das Gewöhnliche, dem die anderen nur verfallen, als den ethischen Halt ihres Lebens erwählt hat – im Vorläufigen das Endgültige. Und keine Komik menschlicher Schwäche stellt die Ethik des Vorläufigen, durch

als Selbstliebe. Zugleich lebt der narzisstisch Gestörte auf Kosten der anderen: die ihn bewundern und lieben sollen, von denen er sich abwendet oder die er gar zu vernichten sucht, wenn sie solcher Bewunderung im Wege stehen oder dazu nicht mehr bereit sind.

den Deus ex Machina moralisch erzwungen und faktisch ermöglicht, wiederum in Frage.

Diese Ethik ist, ganz im Sinne Nietzsches, einer Ästhetik der Oberfläche verbunden, die von der Erkenntnis unabwendbarer Vergänglichkeit und Grausamkeit ausgeht. Wir erinnern uns: Die Mauren besaßen höchste Kultur, weil sie sich auf die Kunst verstanden, „das Vergängliche zu kosten, geistig zu werden bis zur Oberfläche“. Das heißt doch: gerade an der Oberfläche. Denn nur hier wird das Vergängliche, zum schönen Spiel der Sinne, so wie die tanzenden Mücken es vorführen.¹³ Auch bei Romulus ist der schöne Schein das letzte Wort: „Spielen wir noch einmal, zum letzten Mal, Komödie. Tun wir so, als ginge die Rechnung hieniden auf, als siegte der Geist über die Materie Mensch.“ (Dürrenmatt 1957: 75) Komödienspiel heißt in beiden Stücken: so zu tun, als sei nicht alles Geistige der Komik des Todes verfallen.

Literaturverzeichnis

1 Primärliteratur

DÜRRENMATT, Friedrich (1957): Romulus der Große. Ungeschichtlich historische Komödie in vier Akten. In: ders. (1957): *Komödien I*. Zürich, S. 7–77.

Ders. (1961): *Der Verdacht*. Reinbek bei Hamburg.

Ders. (1966): Theaterprobleme. In: ders. (1966): *Theater-Schriften und Reden*. Zürich, S. 92–131.

FRISCH, Max (1967): Kultur als Alibi. In: ders. (1967): *Öffentlichkeit als Partner*. Frankfurt am Main, S. 15–24.

Ders. (1968): *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*. Frankfurt am Main.

2 Sekundärliteratur

ALLEMANN, Beda (1971): Die Struktur der Komödie bei Max Frisch. In: Thomas Beckermann (Hrsg.): *Über Max Frisch I*. Frankfurt am Main, S. 261–273.

¹³ So bekommt der zitierte Ausspruch Don Juans über die Oberfläche und die Eltern einen Sinn: Es ist ein Gebot des notwendigen schönen Scheins, die Eltern zu ehren, auch wenn sie nichts taugen.

- BACHTIN, Michael (1969): *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. München.
- BERGSON, Henri (1964): *Le Rire. Essai sur la signification de comique*. Paris: Presses Universitaires de France. 230. Aufl. [zuerst 1900].
- GNÜG, Hiltrud (1976): Das Ende eines Mythos: Max Frischs „Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie“. – In: Walter Schmitz (Hrsg.) (1976): *Über Max Frisch II*. Frankfurt am Main, S. 220–233.
- HELBLING, Robert E. (1976): Groteskes und Absurdes – Paradoxie und Ideologie. Versuch einer Bilanz. In: Gerhard P. Knapp (1976): *Friedrich Dürrenmatt. Studien zu seinem Werk* (Poesie und Wissenschaft 33). Heidelberg, S. 233–253.
- KAYSER, Wolfgang (1960): *Das Groteske in Malerei und Dichtung*. Reinbek bei Hamburg.
- LUSSER-MERTELSMANN, Gunda (1976): *Max Frisch. Die Identitätsproblematik in seinem Werk aus psychoanalytischer Sicht* (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 15). Stuttgart.
- SCHOLDT, Günter (1978): Romulus der Große? Dramaturgische Konsequenzen einer Komödien-Umarbeitung. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 97, S. 270–287.
- STEPHAN, Alexander (1983): *Max Frisch* (Autorenbücher 37). München.
- STERN, Martin (1994): Lustiges Trauerspiel – tragische Komödie. Strukturen des Widersinnigen bei Hafner, Nestroy und Dürrenmatt. In: Angela Bader/Annemarie Eder/Ulrich Müller (Hrsg.) (1994): *Sprachspiel und Lachkultur. Beiträge zur Literatur- und Sprachgeschichte. Rolf Bräuer zum 60. Geburtstag*. Stuttgart, S. 359–376.
- WELLNITZ, Philippe (2004): Le grotesque chez Dürrenmatt. Réflexions sur une notion complexe entre art et littérature. In: Jürgen Söring/Annette Mingels (Hrsg.) (2004): *Dürrenmatt im Zentrum. 7. Internationales Neuenburger Colloquium 2000*. Frankfurt am Main, S. 45–60.

Theologische Aspekte in Friedrich Dürrenmatts „Der Besuch der alten Dame“

Unter der Frage nach Tradition und Moderne in der Literatur der Schweiz im 20. Jahrhundert soll die Frage aufgeworfen werden, was eigentlich die Fülle der Anspielungen auf die christliche Tradition in Dürrenmatts moderner Komödie vom „Besuch der alten Dame“ zu bedeuten hat.¹ Sind es nur besonders eingängige ironische Illustrationen für moralische Heuchelei? Dienen sie nur dazu, dem modernen Leser und Theaterbesucher, soweit er noch von dieser Tradition etwas weiß, auf knappe Weise zu signalisieren, dass es ernst wird? Oder sind diese Anspielungen tiefer in der Struktur des Stücks und seiner Zielsetzung verankert? Da dies der Fall zu sein scheint, lohnt sich ein erneuter Blick auf die theologischen Bezugnahmen im „Besuch der alten Dame“.

In der Restaurationszeit nach dem Zweiten Weltkrieg in den fünfziger und sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts hatte die religiöse Fragestellung Konjunktur. Bald schon gilt Dürrenmatt als protestantischer Dichter der „Gnade“ (Buri 1962) und bekommt das „Etikett des christlichen Dichters“ (Bark 1976: 53)². Auch der „Besuch der alten Dame“ wird unter dieses Etikett gestellt, als „christliches Drama“ (Hortenbach 1966: 1) bezeichnet und im Hinblick auf seine „biblical echoes“ (Hortenbach 1965: 145) genauer untersucht. Nach 1968 verliert sich solches Interesse. Ausführliche Interpretationen des Stücks in Sammelbänden streifen den christlichen Aspekt kaum noch (Profitlich 1977; Haller 1981). Gattungsbezogene (Guthke 1976), historische (Haberkamm 1977), mythologische (Dick 1968) und gesellschaftliche

¹ Der Vortrag wurde angeregt durch Lehrveranstaltungen in Tartu, in denen ich Dürrenmatts Komödie besprach und bemerkte, dass Anspielungen auf die christliche Tradition und ihre Funktion für den Zusammenhang des Stücks kaum noch wahrgenommen werden.

² Bark selbst stellt allerdings dieses Etikett, sofern es eindeutig positive Christlichkeit bezeichnen soll, durch seine Untersuchung des „Pilatus“ nachdrücklich in Frage.

(zuletzt Knopf 1996) Interpretationen treten in den Vordergrund. Erst nach genauerem Bekanntwerden von Dürrenmatts Spätwerk rückt dessen Auseinandersetzung mit der theologischen Tradition wieder ins Blickfeld (Rusterholz 1995, Burkard 1999, Bühler 2000, Mingels 2003) und erweist sich als hoch differenziert, distanziert und kritisch. „Der Besuch der alten Dame“ aus der mittleren Periode des Dichters wird dabei allerdings nicht mehr berücksichtigt. Zur theologischen Position Dürrenmatts stellt Rusterholz (1995: 473) fest, es sei

ebenso klar, dass der junge Dürrenmatt ein zwar eigenwilliger und unkirchlicher aber dennoch und gerade deshalb ein von der Theologie Barths und der Philosophie Kierkegaards geprägter Protestant gewesen ist, wie, dass der späte Dürrenmatt sich zum Atheismus bekannte.

Nimmt man noch Dürrenmatts eigene Aussagen hinzu: „Mit Barth setzte die Auseinandersetzung [mit dem Christentum] ein“ und: „Barth erzog mich zum Atheisten“,³ so ist eine fortlaufend kritische *theologische* Reflexion vom frühen Protestanten zum späten Atheisten anzunehmen. Der „Besuch der alten Dame“ liegt auf dieser Skala irgendwo dazwischen. Unter Beachtung der kritischen Theologie Dürrenmatts soll eine erneute Lektüre die Präsenz theologischer Bezüge wieder als strukturbestimmend hervorheben, ohne die christlichen Vereinnahmungen der frühen Interpretationen zu wiederholen.

Das als „tragische Komödie“ bezeichnete Stück entstand 1955 in einer historischen Phase, in der das zehn Jahre vorher zusammengebrochene Dritte Reich noch in deutlichster Erinnerung war und der Kalte Krieg mit seinen Bedrohungen einer Zuspitzung zustrebte. Dürrenmatt hat die Komödie 1980 überarbeitet und diese Überarbeitung als „literarisch gültige“⁴ Fassung bezeichnet. Auf diese Fassung beziehe ich mich. Der Inhalt sei kurz in Erinnerung gerufen: Die völlig verarmte Stadt Gullen bekommt den Besuch der Milliardärin Claire Zahanassian und erhofft sich von ihr finanzielle Hilfe. Sie ist auch bereit, diese Hilfe zu gewähren, allerdings unter der Bedingung, dass die Bürger einen ihrer angesehenen Mitbürger umbringen. Die Zahanassian ist eine ehema-

³ Friedrich Dürrenmatt (1996, VI: 516). Bei Zitaten aus dieser Werkausgabe werden künftig im Text nur Band- und Seitenzahl in Klammern angegeben.

⁴ Friedrich Dürrenmatt (1985: 8). Bei Zitaten aus dieser Einzelausgabe des „Besuchs der alten Dame“ werden künftig im Text nur noch die Seitenzahlen angegeben.

lige Güllenerin, die mit diesem Bürger, Alfred Ill, eine Liebesbeziehung hatte, die damit endete, dass Ill das Kind, das die damalige Klara Wäscher von ihm erwartete, verleugnete und vor Gericht zwei Zeugen aufbot, die behaupteten, ebenfalls mit ihr geschlafen zu haben. Dadurch wurde Klara zur Hure erklärt und verließ hochschwanger, von allen verachtet, die Stadt. Jetzt kommt sie zurück und will Rache nehmen, die sie als „Gerechtigkeit“ (49) von der Stadt kaufen will. Als sie das Angebot unterbreitet, wird es zunächst von den Bürgern empört als unsittlich zurückgewiesen. Der erste Akt endet mit dem dramaturgisch effektvollen Satz der Claire Zachanassian: „Ich warte.“ (50) Er setzt die Spannung für den weiteren Ablauf. Dieser ist von einer Doppelbewegung gekennzeichnet. Die Bürger erliegen schrittweise der Verführung durch das angebotene Geld und werden am Ende zu Mördern. An Alfred Ill hingegen vollzieht sich schrittweise eine innere Wandlung, die ihn seine Schuld wahrnehmen, durchleiden und schließlich akzeptieren lässt. Zunächst werden die beiläufigen theologischen Anspielungen in der Exposition des ersten Akts besprochen, sodann die Einführung der christlichen Anthropologie in die Struktur der Handlung im 2. Akt und schließlich die Aspekte der Jesus-Typologie im 3. Akt.

1. Die beiläufigen theologischen Anspielungen in der Exposition (1. Akt)

In welcher Weise sind in die gegenläufige Bewegung zwischen Ill und den Güllenern die christlichen Anspielungen integriert und welche Funktion haben sie? Schaut man sich den ersten Akt an, so bemerkt man, dass solche Anspielungen ausgesprochen beiläufig auftreten und fast durchweg von Nebenfiguren stammen. Sie haben offenbar die Aufgabe der Vorausdeutung in der Exposition und dienen dazu, unterschwellig die gesamte Thematik bereits anzuschlagen. Anonyme, nur mit Nummern versehene Güllener Bürger unterhalten sich über ihre Stadt und über die erwartete Besucherin. Güllen war vor dem Niedergang eine berühmte „Kulturstadt“ (14). Mit „Kultur“ ist ein bedeutsames Wort gefallen. Kultur ist der Inbegriff europäischen Selbstbewusstseins. Es steht dem Begriff des Barbarischen gegenüber. Der Niedergang Güllens symbolisiert auch den Rückfall des kultivierten

Europa in die Barbarei von Hitlers Zweitem Weltkrieg und die fragwürdige Rückkehr in die bloße Wohlstands-Zivilisation der Nachkriegsjahre.

Was unter der „Kultur“ seiner Stadt zu verstehen sei, sagt ein anonymer Güllener in einem Satz: „Goethe hat hier übernachtet. Im Gasthof zum Goldenen Apostel.“ (14) Was genau wird hier zusammengefasst? Mit Goethe ist das deutschsprachige kulturelle Selbstbewusstsein genannt. Mit dem Klassiker schmückt sich das „Volk der Dichter und Denker“. Zum Klischee der hohen geistigen Tradition gehört aber ebenso das christliche Abendland als geistliche Zugabe. Sie wird im „Apostel“ angesprochen. Die zwölf Apostel waren bekanntlich die 12 Jünger Jesu. Hier wird aber als goldener Apostel nur einer herausgegriffen und man darf sich fragen, welcher wohl gemeint ist. Das Attribut „golden“ ist für diese Komödie von grundlegender Bedeutung. Ausgehend vom materiellen Wert des Goldes steht es als Farbbezeichnung zusammen mit „gelb“ und „blond“ für die Gesamtheit der materiellen Verführungsgewalt, die finanziell wie politisch die Menschen in die Unmenschlichkeit drängt. Dass in Güllen eine „vergoldete, ehrwürdige Apostelfigur“ (33) ausgerechnet ein Gasthaus ziert, zielt unmittelbar in diesen Zusammenhang. Dadurch wird das christliche Symbol mit den Niederungen menschlicher Begierden verbunden und zu einem „Emblem“ (ebd.) für die menschliche Zwielfichtigkeit. Nur im pathetischen Nennen der „Kultur“ heißt das Etablissement Goethe-würdig ein „Gasthaus“, später ist es nur noch ein „Wirtshaus“ und das Emblem knapp der „Wirtshausapostel“ (35). Diese Charakterisierung legt es einigermaßen zwingend nahe, den einzelnen Apostel als denjenigen unter den Jüngern Jesu zu identifizieren, der ihn um Geld verraten hat, mit Judas. Judas war freilich nur ein „silberner Apostel“, denn er gab sich mit 30 Silberlingen zufrieden. Die Güllener des 20. Jahrhunderts pokern höher, sie greifen nach einer Milliarde, nach Gold. So finden wir ganz früh unterschwellig Aspekte christlicher Anthropologie in das Stück eingeschrieben, deren Einzelmotive schrittweise entfaltet werden.

Die merkwürdige Vermischung von christlichen mit sehr weltlichen Motiven sehen wir auch, wenn die Güllener sich rühmen, dass in ihrer Stadt „Bertolt Schwarz das Pulver erfunden“ (15) hat. Der christliche Mönch also, der durch die Erfindung des Schwarz-Pulvers die Waffen-

technik mörderischer gemacht haben soll, ist einer der ihren. Doppeldeutig ist es auch, wenn die Güllener sich in der Hoffnung auf Claire Zahanassians Geld deren bisherige Wohltätigkeit vor Augen führen. Da hat sie z.B. „in der Hauptstadt eine Gedächtniskirche“ (15) gestiftet. Was ist eine Gedächtniskirche? Zugrunde liegt wohl das Abendmahlswort Jesu: „Solches tut zu meinem Gedächtnis.“ (1. Kor 11, 24; Lk 22, 19) Aber gewöhnlich sind Gedächtniskirchen dem Gedächtnis der Stifter des Bauwerks, also den Geldgebern geweiht und nicht dem Stifter der Religion. Der Zusatz „in der Hauptstadt“ habe die Milliardärin diese Kirche gestiftet, lässt an die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin denken – die deutsche „Hauptstadt“ ist im Stück ja durchaus im Blick⁵ – und erinnert an unheilige Allianzen zwischen Christentum und Politik. Man muss sich daher wohl eine Claire-Zahanassian-Gedächtniskirche vorstellen, welche die unheilvolle politische Macht ihrer Finanzkraft ausdrückt.

Diese beiläufigen Bemerkungen anonymer Bewohner Güllens vor der Ankunft der Claire Zahanassian verweisen den Leser auf einen bestimmten Sachverhalt, auf die Tradition zweideutiger Verschlungenheit des Christlichen in weltliche Interessen: auf den Pakt mit dem Geld (goldener Apostel), mit der Gewalt (Bertolt Schwarz) und mit der Macht (Gedächtniskirche). Offenbar lässt Dürrenmatt hinter der Kritik am Verhalten der Güllener eine generelle Kirchenkritik aufscheinen. „Ich bin total gegen die Kirche“ (Dürrenmatt 1996: 174), sagt er in einem Interview, weil sie den nur subjektiv möglichen Glauben in ihren Dogmen objektiviert, sich in eine Ideologie verwandelt und sich dadurch der Weltlichkeit öffnet: „das Christentum kam an die Macht, weil es sich als eine ideale Ideologie für die Macht herausstellte.“ (VI, 773)

Nach Ankunft der Milliardärin treten die Bewohner Güllens stärker aus der Anonymität heraus. Die weiteren Vorbereitungen des 1. Aktes, welche die Situation und die Haltung der Güllener deutlicher werden lassen, bedienen sich mehrfach beiläufig biblischer Anspielungen, die diese Situation kritisch beleuchten. Neben die angedeutete Kritik an der Weltverhaftetheit der Kirche tritt so andeutungsweise die biblische

⁵ Ill hat in seinem Leben nur zwei Reisen gemacht; eine davon war eine „Reise nach Berlin“ (38).

Botschaft als Mittel der Kritik. Es empfiehlt sich also, unter den theologischen Aspekten des Stücks Kirchenkritik und biblische Botschaft auseinanderzuhalten. So wird das Motiv der Verführbarkeit zu verbrecherischer Mitläuferschaft in Güllen und im Dritten Reich ganz nebenbei mit dem Sündenfall gekoppelt, wenn Claire Zahanassian den Chor der Güllener lobt, den sie wegen des Ratterns eines Zuges nur als Pantomime wahrnehmen konnte: „Gut gesungen, Güllener. Besonders der *blonde* Baß *links außen* mit dem *großen Adamsapfel* war eigenartig.“ (28)⁶ Das als Lob merkwürdige Wort „eigenartig“ signalisiert dem Leser, dass hier mehr angeschlagen ist als eine bloße Personenbeschreibung. Claire Zahanassian macht im ersten Akt fast nur anzügliche und vorausdeutende Bemerkungen. In dem besonders „großen Adamsapfel“ erscheint unübersehbar der Sündenfall und deutet auf die Dimension des Frevels voraus, der sich in Güllen ereignen wird. Dass der Sänger ausdrücklich als „blond“ bezeichnet wird, lässt die blonden Arier, die Barbaren des Dritten Reiches, hinter den Güllenern auftauchen, um zu zeigen, aus welcher Mentalität heraus das Geschehen in Güllen stattfindet. Dürrenmatt macht diese Absicht der Anspielung dadurch unabweislich, dass er noch in derselben Szene den Bürgermeister, der sich im Stück besonders verwerflich verhalten wird, mit seinen beiden Enkeltöchtern prahlen lässt, die selbstverständlich „blonde Zöpfe“ haben und die stolz verkündeten Namen „Hermine“ und „Adolfine“ (29) tragen, also in verniedlichter Form auf Hermann Göring und Adolf Hitler anspielen. Wenn man Götz Alys Buch „Hitlers Volksstaat“ (2006) kennt, das aufzeigt, in welchem Ausmaß die Führer des Dritten Reiches das Volk mit Zuwendungen aus den geraubten Vermögen der Juden und der eroberten Länder bestochen und zum Mitmachen geneigt gemacht haben, dann ist Dürrenmatts Parallelsetzung der Stadt Güllen auch mit dem Nazi-Staat mehr als plausibel. Unnachahmlich bringt Dürrenmatt diesen Sachverhalt später noch einmal auf den Punkt, wenn er den Bürgermeister, den Kultur heuchelnden Führer der Stadt, als teure Zigarre eine „blonde Pegasus“ rauchen und ihn das der Bildung entlehnte Flügelross der Poeten mit der blonden Barbarei koppeln lässt. Insgesamt hat das Stück jedenfalls auch die deutschen Verhältnisse vor und nach 1945 im Auge. Zweimal wird auf den deutschen Wald als finsternen Ursprung verquaster Ideo-

⁶ Die Hervorhebungen hier wie in allen weiteren Zitaten stammen von mir.

logie angespielt, wenn er als „echte *deutsche* Wurzelwildnis“ (36) apostrophiert und von Claire „eine *deutsche* Baumgruppe“ (ebd.)⁷ genannt wird. Nach allen Andeutungen wird man Güllen wohl wesentlich ins Nazi- und Nachkriegs-Deutschland verlegen müssen.⁸ Der aus Güllen stammende Schießpulvermönch Bertold Schwarz war historisch in Freiburg im Breisgau ansässig.⁹ Er wird im Stück ein zweites Mal erwähnt und in Verbindung gebracht mit einem „blonden“ Musiker, vermutlich dem „blonden Baß“, der den Sündenfall ins Spiel brachte. Die Schokolade essenden Güllener Damen empören sich über die lockere Aufführung der mannstollen Luise: „Dabei ist die doch verlobt mit dem blonden Musiker von der Berthold-Schwarz-Straße.“ (58) Möglicherweise spielt der Philosoph Dürrenmatt mit dieser hintergründigen Ortswahl auch auf die fragwürdige Rolle Heideggers im Dritten Reich an. Unter diesem Gesichtspunkt bekäme der stets Platon und die Antike beschwörende „Lehrer“ im Stück einen „eigenartigen“ Akzent.¹⁰ Wenn Dürrenmatt übrigens in dem obigen Zitat den „blonden Baß“ ganz nach „links außen“ beordert, macht er klar, dass für ihn die rechte Vergangenheit der Nazis und die linke

⁷ E.S. Dick (1968: 504) sieht in diesem Wald eher die „Vorstellung eines deutschen Märchenwaldes“; er sieht ihn als einen „Raum der reinen Phantasie, eine Phantasie freilich, die im Märchenhaften und Mythischen wurzelt“ (ebd., 504 f.). Haberkamm (1977: 100) vermutet das Klischee von der „deutschen Eiche“ als Hintergrund. Es „signalisiert [...] die Anfälligkeit [...] der Güllener [...] für chauvinistische Mythen an der Sentimentalität über die ‚deutsche Baumgruppe‘“.

⁸ Als einen Hinweis auf die zerstörerische Rolle Deutschlands und seinen Rückfall in die Barbarei muss wohl auch die beiläufige Bemerkung gelten, die der neunte Gatte Claires macht, nachdem sie ihn geschickt hat, die „historische Ruine“ (114) zu untersuchen: „Frühchristlich. Von den Hunnen zerstört.“ (118) „The hunns“, die Hunnen, war auch der englische Name für Hitlers Soldaten.

⁹ Dürrenmatt lokalisiert die Stadt Güllen „irgendwo in Mitteleuropa“ (141). Der verdeckte Verweis auf Freiburg soll den Ort also nicht fixieren, sondern überträgt nur charakteristische Züge einer solchen Stadt aus der Zeit vor und nach 1945 auf die fingierte Stadt Güllen im Sinne der „Randnotiz“ Dürrenmatts zu diesem Stück: „Auf die gegenwärtige Welt wird nicht angespielt, wohl aber spielt die gegenwärtige Zeit auf.“ (137)

¹⁰ Dürrenmatt schätzte Heidegger nicht. Bei „Einstein oder Heisenberg“ seien „die Ansätze einer neuen Philosophie“ zu finden, „nicht bei Heidegger“ (VII, 421). Dessen „Tiefe“ war ihm zuwider; er könne deshalb „nur zu jenen reden, die bei Heidegger einschlafen“ (Dürrenmatt 1967: 9). Er spottet über Heideggers Deutungsvielfalt im Blick auf „Hölderlin und Trakl“ (VI, 639) und schreibt, dass ihm der Philosoph, als er ihm begegnete, „wie ein Metzger vorkam“ (VI, 375).

Gegenwärtigkeit der Sowjet-Diktatur aus dem gleichen Schoß der Unmenschlichkeit stammen.¹¹

Nicht nur der Sündenfall wird beiläufig als unterschwellige Richtlinie eingeführt, sondern auch jenes andere Eck-Datum christlicher Heilsgeschichte, das am Ende steht. Der Zugführer empfiehlt der Zachanassian eine Besichtigung des Güllener Münsters: „Das Münsterportal soll sehenswert sein. Gotisch. Mit dem Jüngsten Gericht.“ (24)¹² So wird dem Zuschauer die Dimension angedeutet, in welche das künftige Geschehen in Güllen getaucht ist. Der Mensch wird Rechenschaft ablegen müssen für sein Handeln. An Alfred Ill wird das durchgespielt. Aber der Lehrer weiß am Schluss, dass auch zu allen anderen Güllenern „einmal eine alte Dame kommen wird“ (103), die solche Rechenschaft einfordert. Die alte Dame hat jedenfalls auch die Funktion des Gewissens, das jeden einmal einholt, das aber als schlechtes Gewissen gefürchtet, gemieden und verteufelt wird, bis es schließlich jeden Einzelnen seinem eigenen Urteil, seinem „Jüngsten Gericht“ unterwirft. Daraus ergibt sich, dass die alte Dame in diesem Stück zwar alle Güllener „besucht“, aber nur zu einem wirklich

¹¹ Die Bezüge, die Dürrenmatt auf das Dritte Reich und die Geschichte nach 1945 herstellt, sind deutlich und machen Deutschland zu einem exemplarischen Fall für Güllen. Die prononcierte Gegenansicht „c'est bien la Suisse, et non l'Allemagne“ (Thieberger 1982: 318) ist sicher nicht zu halten. Aber es geht auch nicht um ein Entweder-Oder. Die Anlage des Stücks, das in jeder Gegenwart zu spielen beansprucht, weil das dargestellte menschliche Verhalten sich ständig realisiere, nötigt durch die gezielten Verweise dazu, solche Realisierungen herzustellen. Denn die Übertragung der fiktiven Wirklichkeit des Stücks auf „analoge geschichtlich-authentische Realitäten kann nur vollzogen werden, sofern Elemente der letzteren identifizierbar in ersterer enthalten sind“ (Haberkmann 1977: 95). Freilich überzieht Haberkamm solche Konkretisierungen, wenn er das Stück insgesamt zur Parabel des Dritten Reichs macht, die Ankunft der „alten Dame“ als „Machtergreifung Hitlers“ (ebd., 104) und die „Passion Ills [...] zwar nicht in Analogie zu Christus, aber zum verfolgten Juden in Ill“ (ebd., 103) versteht. Labrousse (1981: 219) hingegen bleibt hinter den Übertragungsmöglichkeiten, die das Stück anlegt, zurück, wenn er es nur als „ein Modell der Wirklichkeit“ versteht, „das den Zuschauer/Rezipienten mit einer Verhaltensweise, deren Bedingungen und Konsequenzen konfrontiert, die realiter verbreitet ist, aber sonst in ihren Zusammenhängen und Abhängigkeiten nicht so überblickt und durchschaut werden kann wie in diesem Modell-Fall“, der deshalb einen „direkten Wirklichkeitsbezug“ (ebd., 222) des Stücks ausschließt.

¹² Natürlich hat das Portal des Freiburger Münsters im Tympanon auch eine Darstellung des Jüngsten Gerichts.

„kommt“, zu Ill. Der Einzelne, und nur er, kann die Gewissensnot auf sich nehmen, sein Selbstverhältnis ändern und sich schließlich mit der alten Dame aussöhnen. Das Kollektiv hingegen wehrt alle Gewissensnöte ab und verteuftelt sie.

Diese Funktion der alten Dame lässt auch verstehen, warum sie den Güllenern unheimlich ist. Sie wird außer mit mythologischen auch mit vulgärchristlichen und abergläubischen Vorstellungen verknüpft. Wenn Ill sie als „verteuftelt schöne Hexe“ (18) bezeichnet, werden diese Vorstellungen gebündelt auf sie versammelt: das Teuflische, das Verführerische und die Zauberkünste des „Zauberhexchen[s]“ (26 u.ö.), wie sie auch genannt wird. Natürlich ist sie rothaarig, ein altes Merkmal des Teufels; nur der Bürgermeister, welcher den Teufeleien des 20. Jahrhunderts zu nahe steht, verwechselt in seiner Lobrede ihre magische Haarfarbe mit der arischen: „Sie, gnädige Frau – als blond – Ill flüstert ihm etwas zu – rotgelocker Wildfang [...]“ (43). Claire selbst bezeichnet sich als Schülerin des Teufels, wenn sie den alten Zachanassian ihren „Lehr- und Tanzmeister“ (54) nennt, der „bewandert in sämtlichen Teufeleien“ (ebd.) war, die sie ihm „alle abgeguckt“ (ebd.) hat.¹³ Unübersehbar ist die Vorausdeutung auf das Geschick der Stadt in Ills Mahnung an die Bürger noch vor Ankunft der Zachanassian: „Schon ein mißglückter Empfang am Bahnhof kann alles verteufteln.“ (20) Der Zuschauer wird kurz darauf Zeuge, wie gründlich der Empfang am Bahnhof missglückt und die Verteuftelung Güllens ihren Lauf nimmt.

Auf die Spitze getrieben wird das Auseinanderklaffen christlicher Terminologie und böser Realität von dem sich später wie ein KZ-Erfüllungsgehilfe betragenden Polizisten. Er ist Zeuge jener Szene, in der Ill und Claire sich über ihr missglücktes Leben austauschen, in der Ill gesteht: „Ich lebe in einer Hölle“ und Claire das vielsagend übertrumpft: „Und ich bin die Hölle geworden“ (38). Der Polizist hingegen fand „die beiden [...] andächtig wie in einer Kirche“ (34) und ihm erschien Claires grotesker Hofstaat wie „eine regelrechte Prozession“ (ebd.). Der Scherge der Macht kann nicht mehr unterscheiden: Höllengeflüster erscheint ihm als Andacht. In seiner Sicht lassen sich

¹³ Die teuflische Seite der Claire Zachanassian wird besonders von Andreas Hapke-meyer (1989: 78–88) herausgearbeitet.

kirchliche Riten umstandslos mit dem werdenden Verbrecherstaat vereinigen.¹⁴

Der Blick auf die beiläufigen Anspielungen auf christliches Gedankengut im ersten Akt hat deutlich gemacht, dass ihnen eine wichtige Rolle schon in der Exposition zukommt. Sie spannen Erwartung und Bewertung des Geschehens für den Leser in die „heilsgeschichtliche“ Dimension zwischen Sündenfall und Gericht, nicht etwa zwischen Sündenfall und Erlösung. Das fällt auf. Das „Heil“ in der Heilsgeschichte scheint ausgespart zu sein.

2. Die Einführung der christlichen Anthropologie in die Struktur der Handlung (2. Akt)

Im zweiten Akt werden die theologischen Anspielungen an den Personen und ihrer Haltung konkretisiert. Da ist zunächst die Hauptperson Alfred Ill. Seine Wandlung bekundet sich darin, dass er im ersten Akt noch nicht das geringste Gespür zeigt für seine eigene Schuld gegenüber der früheren Geliebten. Er glaubt sogar die Liebesgeschichte fortsetzen und die Milliarde locker aus der Zahanassian herausholen zu können. „Die habe ich im Sack“ (25), bemerkt er stolz zum Lehrer. Erst als er bei seinen körperlichen Annäherungsversuchen auf kalte Härte stößt – Claires Arm ist aus Elfenbein, ihr Knie eine Stahlprothese – wird er stutzig. Nach der Verkündigung des Plans zu seiner Tötung glaubt er im zweiten Akt zwar zunächst noch an die Solidarität seiner Mitbürger, aber sein früheres Handeln ist für ihn schon „ein böser Jugendstreich“ (56) und wählt einen christlichen Begriff für sein Verhalten: „Ich bin ein alter Sünder, [...] wer ist dies nicht.“ (Ebd.) Der Nachsatz markiert präzise die Zwischensituation der am Anfang des zweiten Akts noch nicht auseinanderdriftenden Doppelbewegung zwischen Ill und seinen künftigen Mördern. Noch akzeptiert Ill sein

¹⁴ Auch E.S. Dick (1968: 502) spricht im Blick auf die Schilderung des Polizisten von einer „für seinen Beruf ganz unangemessenen Ergriffenheit“, hält sie aber für einen ernsthaften Verweis auf das mythische Gewicht des Konradsweiler Waldes als ehemaligen Liebesort Claires und Ills. Die „Rückkehr“ dorthin wirke „wie eine heilige Handlung, eine Art Wallfahrt zu einem heiligen Ort“ (ebd.). So stehe diese Stätte „nicht allein für den Wald der idealisierten Jugendliebe, sondern letztlich für einen mythischen Vorzeitbereich“ (ebd., 505).

früheres Verhalten nicht als individuelle Sünde, die er allein zu verantworten hat, denn noch stehen die Güllener zu ihm. Er kann also sein Verhalten schon als „böse“ sehen, aber in der zu erwartenden Solidarität der Mitbürger verstecken mit der nichts kostenden Klischeevorstellung: Ich bin zwar ein „alter Sünder“, aber – das kumpelhafte „alt“ signalisiert die entlastende Zusammengehörigkeit – „wer ist das nicht“. Der *noch* brüchigen Verantwortungsfähigkeit Ills entspricht die *schon* brüchige Solidarität seiner Mitbürger in dieser Szene. Durch mehrfache Wiederholung abschwächend betonen sie, dass sie „felsenfest“ (56f.) zu Ill stehen werden. Diese verdächtige Bekundung ihrer Treue konnotiert einen biblischen Hinweis auf Petrus, den Felsen unter den Aposteln, und schon die Bibel kündigt von der Brüchigkeit dieses Felsens. Bis zum Morgen nach der Gefangennahme Jesu wird Petrus ihn dreimal verleugnet haben. (Vgl. Mt 26,34) An dieser Stelle des Stücks finden wir den ersten Hinweis darauf, dass der Bürger Ill im Verlaufe seiner Wandlung zunehmend mit der Geschichte Jesu in Verbindung gebracht wird. Hier rückt er in die Position des von Petrus verratenen Jesus nach dessen Gefangennahme.

Erst im dritten Akt hat Ill sein Handeln gegenüber Claire als seine alleinige Tat, als ganz eigene Schuld, die den tieferen Sinn von „Sünde“ erfüllt, akzeptiert, und die bequeme Kumpanei der „alten Sünder“ ist endgültig zerbrochen. Zu seiner bevorstehenden Ermordung durch die Mitbürger sagt er: „Für mich ist es die Gerechtigkeit, was es für euch ist, weiß ich nicht. Gott gebe, daß ihr vor eurem Urteil“, dem Todesurteil über Ill „besteht“ (109).

Der Wandel Ills in der Einschätzung seines früheren Handelns bereitet sich im zweiten Akt durch die wachsende Angst vor, die das Verhalten seiner Mitbürger in ihm auslöst, welche sich in der Hoffnung, dass einer von ihnen Ill töten wird, zunehmend verschulden und auf Kredit in den Wohlstand wechseln. Besonders anschaulich wird diese Entwicklung in der Begegnung Ills mit dem Pfarrer, der natürlich sowohl als Person wie auch als Amtsträger für unsere Fragestellung zentral ist.

Der Pfarrer hatte schon im ersten Akt „Gott“ ins Spiel gebracht, als die Güllener ihre „einzige Hoffnung“ nur noch in der Milliardärin sahen. Pflichtschuldig hatte er bemerkt: „Außer Gott“ (18), denn dieser sei

ebenfalls eine Hoffnung. Doch die Güllener halten dagegen: „Aber der zahlt nicht“, und interpretieren diese Enthaltensamkeit Gottes gegenüber ihren Wohlstandswünschen mit der Bemerkung: „Der hat uns vergessen.“ (18) So degradieren sie Gott zum Wohlstandsspende und der Zuschauer merkt, dass damit nicht Gott sie, sondern sie Gott vergessen haben und zunehmend mehr in die Gottvergessenheit hineingeraten.

Als Bürger Güllens fällt das Verhalten des Pfarrers deutlich unter diese Gottvergessenheit, kauft er sich doch eine neue Kirchenglocke wie alle Güllener auf Kredit, dessen Anwachsen den Mord an Ill immer wahrscheinlicher macht. Dürrenmatt tut aber einiges, um den Pfarrer als Vermittler biblischer Botschaft von ihm als Bürger zu unterscheiden. Der Bürger trägt ein Gewehr, um den ausgebrochenen schwarzen Panther zu jagen, der Amtsträger, der sich zu einer Taufe anschickt, legt das Gewehr beiseite, und wechselt in den Talar. Dass der Panther auch das Gotteshaus heimsucht – „Er klettert in der Kathedrale herum“ (67) – , darf man wohl als Hinweis darauf werten, dass auch die Kirche nur eine Institution ist, in welcher das Raubtier Mensch umherschleicht, die also den Menschen nicht vor dem Menschen schützt.

Im Gespräch mit Ill, der in seiner steigenden Angst beim Pfarrer Zuflucht sucht, erweist sich die Seelsorge des Geistlichen als eine bemerkenswerte Kombination von biblischer Wahrheit und persönlicher Heuchelei. Bedeutsam für das Stück ist aber, dass die vermittelte Wahrheit in der traditionell christlichen Terminologie offensichtlich mit dazu beiträgt, in Ill eine Wandlung¹⁵ zu bewirken. Der Pfarrer behauptet, Ills Furcht sei nur die Kehrseite seiner Schuld, das „Gespenst“ seines „Gewissens“ (74). Und er belehrt ihn: „Der Grund unserer Furcht liegt in unserem Herzen, liegt in unserer Sünde: Wenn Sie dies erkennen, besiegen Sie, was Sie quält, [...]“ (ebd.). Das sind Wahrheiten zur Unzeit, welche die physische Gefährdung Ills ignorieren, weshalb sie ihm in seiner gegenwärtigen Not nicht helfen können. Der Pfarrer scheint Gelerntes herzusagen und nicht wissen zu wollen, was das heißt, das er predigt. Aber in Ill löst diese Botschaft

¹⁵ Als eine Ursache für Ills Wandlung sieht auch Jenny C. Hortenbach (1965: 156) die Worte des Pfarrers an.

langfristig etwas aus. Denn es ist ja tatsächlich so, dass er später durch die Anerkennung seiner ureigenen Schuld seine Furcht überwindet. Deshalb ist es zu einseitig, wenn man meint, dass Ill vom Pfarrer nur „mit geistlichen Phrasen abgefertigt“ (Haller 1981: 152) wird oder wenn diese Szene nur unter die „Persiflage der Kirchenvertreter“ (Mingels 2003: 264) in Dürrenmatts mittleren Dramen gebucht wird. Der Pfarrer ist nicht nur Vertreter der Kirche, sondern auch Vermittler ihrer Botschaft,¹⁶ was Dürrenmatt sorgfältig unterscheidet. Er versteht diese Botschaft „ähnlich wie Kierkegaard als an den Einzelnen gerichtete Existenzmitteilung“ (Mingels 2003: 271). Solche Mitteilung wolle keine weltliche „Institution errichten, sondern den Einzelnen erlösen“ (VI, 938). Die Kirche verkünde deshalb stets auch eine gegen ihren eigenen Pakt mit dem „Diesseits gerichtete rebellische Botschaft“, und wenn der „Einzelne“ diese Botschaft erkennt, stellt er „als Rebell [...] das Christentum wieder her, das die Kirche mit ihren Dogmen zuschüttet“ (ebd.). Diese besondere Weise des Rebellentums, in die Ill im Laufe des Dramas hineinwächst, ist für Dürrenmatt grundlegend. Sie legt das Gewicht auf die notwendige Auseinandersetzung des Menschen mit sich selbst, sie ist die „Rebellion [...] eines Einzelnen, nicht gesellschaftlich, sondern eine Haltung“ (VI, 436), durch die „der Einzelne [...] sich begreift, indem er gegen sich rebelliert“ (ebd.). Ill wird gegen seinen eigenen Verrat rebellieren, wenn er sich dem „Gericht“ der Güllener aussetzt, und sich damit der existentiellen Botschaft seines persönlichen „Jüngsten Gerichts“ stellen.

Der Pfarrer verkörpert also in seiner Person einerseits den Kirchenmann, der mit der Welt der Güllener paktiert und der als solcher karikiert wird, andererseits doch auch den Verkünder einer Botschaft, die den Einzelnen aus diesem Pakt herausreißen kann. Diese Zwiespältigkeit ist auch in seinen Worten zu spüren. Einige seiner Äußerungen können stilistisch nicht als Persiflage gedeutet werden. Das gilt von den Worten, mit denen er Ill auf das Schuldbekenntnis hinlenkt: „Durchforschen Sie Ihr Gewissen. Gehen sie den Weg der Reue, sonst entzündet die Welt Ihre Furcht immer wieder. Es ist der einzige Weg. Wir vermögen nichts anderes“ (75); auch die Worte, die auf die bevorstehende Taufe weisen, sind merkwürdig ernst: „Das

¹⁶ Auch Fritz Buri sieht den Pfarrer nicht nur negativ. Er spreche mit Ill „in seelsorgerlicher Weise“ (Buri 1962: 53).

Kindchen beginnt zu schreien, muß in Sicherheit gerückt werden, in den einzigen Schimmer, der unsere Welt erhellt.“ (75) Das ist auch auf den vor Angst vergehenden Ill zu beziehen, der im weiteren Verlauf einen Horizont gewinnt, in dem sich die Angst verliert, in dem etwas, wie das zu taufende Kind, lebendig bleibt, das im Bereich fehlender Schuldeinsicht sterben muss wie das andere Kind im Stück, die verleugnete Tochter Klaras (49, 115f.). Im Sog der Botschaft, die er vermittelt, wird der Pfarrer unwillkürlich auf sich selbst verwiesen. Er bezieht sich mit ein, wenn er sagt: „Es ist der einzige Weg. *Wir* vermögen nichts anderes“, und: „in den einzigen Schimmer, der *unsere* Welt erhellt“. ¹⁷ Obwohl der Pfarrer dann noch einmal beim Läuten der neu angeschafften, teuren Glocke seine Schwäche zu verbergen sucht, zerbricht seine Heuchelei angesichts der entsetzten Frage Ills: „Auch Sie, Pfarrer! Auch Sie!“ (75) Mit dieser Frage Cäsars an Brutus, den ihm vertrauten Attentäter, erkennt Ill, dass sogar der Geistliche zu seinen Mördern zählen wird. Der Pfarrer verliert daraufhin völlig seine Haltung, „wirft sich gegen Ill und umklammert ihn“ (ebd.). Er offenbart seine schuldige Hilflosigkeit angesichts der eigenen Verführbarkeit und beschwört Ill: „Flieh! Wir sind schwach, Christen und Heiden.“ (Ebd.) Das klang am Ende des ersten Akts noch anders, als der Bürgermeister den Mordvorschlag der Zochanassian mit den Worten abwehrte: „noch sind wir keine Heiden“ (50). ¹⁸ Jetzt aber hat sich der Bereicherungs-Mord in den Köpfen der Güllener festgesetzt. Die biblische Dimension der Versuchung und des Verrats wird vom Pfarrer artikuliert: „Flieh, die Glocke dröhnt in Güllen, die Glocke des Verrats.“ (76) Und mit den Worten des Vaterunsers beschwört er Ill: „führe uns nicht in Versuchung, indem du bleibst.“ (Ebd.) Der Zwiespalt des Geistlichen zwischen Weltverhaftetheit und existentieller Botschaft führt bis zur Selbsterkenntnis gemäß der biblischen

¹⁷ Noch ein letztes Mal äußert der Pfarrer die eigene Betroffenheit, als „er die Aufforderung des sterbensbereiten Ill, für Güllen zu beten, beantwortet: ‚Gott sei uns gnädig‘“ (Profitlich 1977: 408, Anm. 10).

¹⁸ In der Interpretation von E.S. Dick bedeutet der zweimalige Hinweis auf die „Heiden“ das Zurücksinken der Güllener Gemeinde in ein vorchristliches Zeitalter. Ein drittes Mal sei die Erwähnung der „Heiden“ nicht mehr nötig: „Die Handlung spricht jetzt für sich selbst. Sie zeigt einen fortschreitenden Prozeß der Barbarisierung, der bei der Tötung Ills in einen Vorweltprimitivismus mündet, der primitiver ist als jedes Heidentum.“ (Dick 1968: 507).

Anthropologie der Verführbarkeit und Ohnmacht des Menschen, aber nicht darüber hinaus.

Der zweite Akt endet damit, dass Ill versucht, den Rat des Pfarrers zu befolgen und zu fliehen. Diese Szene wird zweimal mit dem überdeutlichen Hinweis auf die Leidensgeschichte Jesu ausgestattet. Auf dem Bahnhof, wo Ill einen Zug zu erreichen sucht, hängt ein Plakat: „Besucht die Passionsspiele in Oberammergau“ (80), und Ill selbst weist die Güllener noch einmal vorwurfsvoll auf dieses Plakat hin. Für ihn ist es freilich hier nur ein Beispiel, dass die Bürger sich solche Besuche jetzt auf seine Kosten leisten werden. Der Zuschauer aber soll ahnen, dass die Güllener gar nicht nach Oberammergau reisen müssen, weil sie im Begriff sind, eine solche Passion in ihrer eigenen Stadt zu inszenieren. Diese Hinweise auf die Leidensgeschichte Jesu¹⁹ verstärken sich massiv durch die Art, wie Ills Flucht missglückt. Statt allein mit seinem Kofferchen zum Bahnhof gehen und in den Zug nach Kalberstadt steigen zu können, begleitet ihn die ganze Bürgerschaft. Voller Angst fragt Ill: „Was scharht ihr euch um mich?“ (83) Die leicht veraltete Redeweise lässt aufhorchen. Sie erinnert an die häufige Formulierung, die im Neuen Testament gewählt wird, wenn Jesus von seinen Jüngern umgeben ist: „um ihn war eine große Schar seiner Jünger“ (Luk 6, 17).²⁰ Aber es ist darüber hinaus auch schon eine spezielle „Schar“ aufgerufen, diejenige nämlich, die der verräterische Apostel Judas heranzuführt, nachdem Jesus im Garten Gethsemane, von allen verlassen, Gott gebeten hatte, er möge den Kelch des Todes an ihm vorübergehen lassen: da „kam herzu Judas, der Zwölfen einer, und eine große Schar mit ihm, mit Schwertern und mit Stangen“ (Mk 14, 43). Diese biblische Szene wird immer deutlicher dem Fluchtversuch Ills als Folie unterlegt. So wie Jesus in seiner Todesangst „zu zittern und zu zagen“ (ebd., 33) beginnt und zum Gebet niedersinkt, so „fällt“ Ill in seiner verzweifelten Furcht „auf die Knie“ und fragt entsetzt: „Warum seid ihr so nah bei mir!“ (84) Auch diese Formulierung ruft ein Jesuswort aus der Gethsemane-Szene auf: „Siehe, der mich verrät, ist nahe!“ (Mk 14, 42) Man weiß, wie nahe Judas an Jesus herantritt, um ihn zu verraten, und dabei die vertraulichste Nähe zwischen Menschen

¹⁹ Die Anspielung auf die Passion ist in der Forschungsliteratur zum „Besuch“ immer bemerkt, aber unterschiedlich gedeutet worden.

²⁰ So im Text der Einheitsübersetzung und in der Zürcher Bibel.

missbraucht. Mit den Häschern hat er verabredet: „Welchen ich küssen werde, der ist's.“ (Mk 14, 44)

Der Schluss der Fluchtszene ist dann völlig bestimmt von den mehrfach voller Angst und zugleich voller Gewissheit ausgestoßenen letzten Worten Ills, bevor seine Flucht missglückt ist: „Ich weiß es! Einer wird mich zurückhalten!“ (84) Diese Äußerung ist deutlich angelehnt an die Worte Jesu beim letzten Abendmahl vor dem Verrat: „Wahrlich, ich sage euch: Einer unter euch wird mich verraten.“ (Mt 26, 21)²¹ Nachdem die letzte Ausflucht Ills tatsächlich vereitelt ist, ohne dass ein Einzelner ihn festgehalten hat, aber doch der Eindruck unabweisbar ist, dass nur durch die bedrängende Anwesenheit der Mitbürger die Abfahrt misslingt, zeigt sich darin eine grauenhafte Pointe des Stücks: Es gibt in Güllen nicht nur den einen um Geld vergoldeten Apostel Judas, sondern alle sind sie dieser Judas geworden. Die Menschheit hat sich zum Kollektiv-Judas zusammengerottet. Dabei darf aber nicht übersehen werden, dass Ill selbst zu diesem Kollektiv-Judas gehört. Das Stück lässt daran keinen Zweifel. Er hatte Klara Wäscher verlassen, um sich durch die Heirat mit Mathilde Blumhard das Geld der Krämerstochter zu sichern. Claire betont beim ersten Zusammentreffen mit Ill: „ich habe nichts vergessen“, auch nicht „deinen Verrat“ (49); und beim letzten Treffen wiederholt sie: „Du hast mich verraten.“ (117)²² Ill soll also als Judas erscheinen, der um Geld die Liebe verraten hat. Es erhebt sich die Frage, warum Dürrenmatt solchen Wert darauf legt, einen ausdrücklichen Judas in die Jesus-Rolle hineingleiten zu lassen.

Als Ill am Ende verzweifelt in sich zusammengesunken ist, lautet die Regieanweisung: „Alle verlassen den zusammengebrochenen Ill.“ (85) Genauso endet auch die Verratsszene in Gethsemane, nachdem Jesus gefangengenommen war: „Und die Jünger verließen ihn alle und flohen.“ (Mk 14, 50) Man wird nach dieser deutlichen Parallelkomposition zur Gethsemane-Szene nicht zu weit gehen, wenn man auch Ills Schlusswort: „Ich bin verloren!“ (85) auf diese Szene bezieht,

²¹ So auch Jenny C. Hortenbach (1965: 156).

²² Um die letzte Begegnung zwischen Ill und Claire als harmonische Wiederherstellung ihres früheren paradiesischen Einvernehmens deuten zu können, behauptet Hortenbach irrtümlich, Claire spreche beim letzten Treffen freundlich mit ihrem früheren Geliebten „without mentioning Ill's faithlessness“ (ebd., 158).

deren Sinn Jesus in die Worte fasst: „Siehe des Menschen Sohn wird überantwortet in der Sünder Hände.“ (Mk 14, 41)

3. Aspekte der Jesus-Typologie im dritten Akt

Der dritte Akt setzt die Darstellung von Ills Untergang auf der Folie der Geschichte Jesu auf eine eigenartige Weise fort. Zuerst besuchen der Arzt und der Lehrer Claire Zachanassian in der Peterschen Scheune, um sie noch einmal von ihrem grausigen Vorhaben abzubringen. Dabei schwärmen sie von der eben stattgefundenen Hochzeit Claires mit ihrem achten Gatten im Güllener Münster. Die erhebende Predigt des Pfarrers über „Erster Korinther dreizehn“ (87) wird vom Lehrer hervorgehoben. Dabei werden Pfarrer und Lehrer zusammengeführt als die beiden Personen, die als einzige sich ihrer Verführbarkeit bewusst sind und ihr doch erliegen, wodurch ihre Aufgabe, ihre Mitbürger zu mahnen und zu führen, der phrasenhaften Heuchelei überführt wird. Das macht die Anspielung auf 1. Kor 13 deutlich. Es ist die berühmte Perikope über die Liebe, ohne welche alles Predigen und Belehren hohl und leer bleibt, wie gleich der erste Vers mahnt: „Wenn ich mit Menschen- und mit Engelszungen redete und hätte der Liebe nicht, so wäre ich ein tönend Erz oder eine klingende Schelle.“ Und genau dieser in Güllen herrschenden Lieblosigkeit bezichtigt sich der Lehrer ungewollt selbst, wenn er wenig später bei seinem pathetischen Versuch, die Wahrheit über die Vorgänge in Güllen doch noch öffentlich zu machen, in den Wortlaut jenes ersten Verses von 1. Kor 13 fällt: „Wie ein Erzengel erzähle ich, mit tönender Stimme.“ (99)

Gleichzeitig mit dieser biblischen Anspielung, welche die endgültige moralische Bankrott-Erklärung der Güllener Bürger einleitet, erklärt der Lehrer stolz, dass er bei der Trauung im Münster mit seinem Chor eine Passage aus der „Matthäus-Passion“ (87) gesungen habe. Das ist die dritte Anspielung auf die Leidensgeschichte Jesu, die dazu nötigt, Ills Weg in den Untergang in deren Licht zu sehen. Dabei fällt aber auf, dass Ills Leidensweg abgesehen von den Bedrohungen und Verspottungen durch seine Mitbürger und den gewaltsamen Tod durch das Kollektiv keine weiteren Anspielungen auf einzelne Leidensstationen der Passionsgeschichte bringt. Was Dürrenmatt als Parallele interessiert, ist vor allem die Situation im Garten Gethsemane. Hier kämpft

Jesus den einsamen Kampf vom „Zittern und Zagen“ vor dem Tod bis zum gelassenen Einverständnis mit ihm. Das Hauptmerkmal dieses Kampfes ist die totale Verlassenheit von allen Menschen. Die Jünger, die er dreimal mit ihm zu wachen bittet, schlafen dreimal ein. Dieses Einschlafen ist insofern auf die Abkehr der Bürger Güllens von Ill zu beziehen, als das Wachen ja die große biblische Metapher dafür ist, den Versuchungen der Welt nicht zu erliegen. Jesus fordert die immer wieder einschlafenden Jünger auf: „Wachet und betet, dass ihr nicht in Versuchung fallet. Der Geist ist willig, aber das Fleisch ist schwach.“ (Mk 14, 38) Die völlige Verlassenheit Jesu beim Ringen mit dem bevorstehenden Tod ist das Hauptmerkmal, das Dürrenmatt in die Geschichte Ills übernimmt. Wie Jesus die Einsamkeit des Gartens aufsucht, so zieht sich Ill in sein Zimmer zurück. Dort „geht“ er „herum. Seit Tagen“ (93), wie seine Frau berichtet. Man soll sich wohl vorstellen, dass er nach der missglückten Flucht diese Einsamkeit aufgesucht hat. Wozu sie diene, erfahren wir aus dem Gespräch Ills mit dem Bürgermeister, der ihn zum Selbstmord auffordert. Ill sagt, er sei „durch eine Hölle gegangen“ (108), habe „bei jedem Anzeichen des Wohlstands den Tod näher kriechen“ (ebd.) gefühlt. Hätten die Güllener ihm „diese Angst erspart, dieses grauenhafte Fürchten, wäre alles anders gekommen“ (ebd.), er hätte vielleicht für die Güllener sterben, hätte Suizid begehen und sich für sie opfern können. Aber was ihre Lieblosigkeit ihm angetan hat, lässt keine Liebe seinerseits mehr zu. Hier entfernt sich seine Geschichte nachdrücklich von der Jesu als des Heilands Christus. Dürrenmatt legt deutlich Wert darauf, dass Ill sich nicht für seine Mitbürger opfert. Ills Ziel ist nicht, diese durch seinen Tod von ihrer Armut zu erlösen, sondern er akzeptiert seinen Tod allein als Sühne für seine eigene Schuld. Wenn er allerdings dem Bürgermeister, der ihn nötigen will, den längst beschlossenen Mord durch Selbstmord vorwegzunehmen, vorhält: „Für mich ist es die Gerechtigkeit, was es für euch ist, weiß ich nicht“ (109) und die Mahnung an das Gewissen seiner Mörder folgen lässt: „Gott gebe, dass ihr vor eurem Urteil besteht“ (ebd.), so zeigt sich darin etwas, was Dürrenmatt später die „List Jesu“ (VI 646) nennen wird, die „List“ des *Menschen* Jesus. Von der christlichen Religion „bleibt nur der Mensch am Kreuz übrig, vom Menschen gekreuzigt“ (VI, 647). Und dieser „gekreuzigte Mensch zwingt den Menschen, sich als den kreuzigenden

Menschen zu sehen“ (ebd.). Genau das geschieht durch Ill. Er „zwingt“ die Güllener ihren Mord eines Tages, wenn zu jedem Einzelnen von ihnen „einmal eine alte Dame kommen wird“ (103), als eigene Mordschuld einzugestehen. Man kann in der „List Jesu“ eine Uminterpretation der biblischen Vorlage bei Dürrenmatt erkennen, die in dieser Umdeutung das Verhalten Ills bestimmt. Für den Zuschauer, den das Stück in eine kaum abweisbare Identifikation mit den Güllenern nötigt, drängt sich diese Selbsterkenntnis des Menschen als eines „kreuzigenden Menschen“ schon beim Zuschauen auf. Dürrenmatt führt im „Besuch“ den kreuzigenden und den gekreuzigten Menschen vor. Das ist ein Grund, weshalb der Weg Ills bis zum gewaltsamen Tod auf der Folie der Passion Jesu dargestellt wird. Vergleichbar mit dieser Leidensgeschichte ist allein der einsame Kampf Ills mit sich selbst in der Zeit der Angst vor dem aufgenötigten Tod bis zum Einverständnis mit ihm. Von diesem Kampf sagt er: „Aber nun schloß ich mich ein, besiegte meine Furcht. Allein. Es war schwer, nun ist es getan.“ (109) Diese Formulierung erinnert wieder an das Wort Jesu am Kreuz: „Es ist vollbracht!“ (Joh 19, 30) Aber zugleich wird der Unterschied deutlich. Das Johannes-Evangelium will damit sagen, dass nun mit dem Opfertod Jesu das ganze Erlösungswerk für die Menschheit „vollbracht“ ist. Dürrenmatt zeigt nur, dass hier ein einzelner Mensch sein Leben ins Reine gebracht und seinen gewaltsamen Tod als seine persönliche Gerechtigkeit akzeptiert hat. Dies aber zu schaffen, so scheint Dürrenmatt zu meinen, hat eine seelische Dimension, die mit dem Ringen Jesu im Garten Gethsemane vergleichbar ist. Es ist nicht die Gottesgewissheit, sondern die Gottverlassenheit, die Ill mit Jesus gemeinsam ist. Das wird noch einmal deutlich, als der Höhepunkt der öffentlichen Heuchelei erreicht ist, als die Gemeinde schwört, dass um der Erhaltung ihrer „heiligsten Güter“ (125) willen der Verbrecher Ill ausgetilgt werden müsse. In diesem Moment „schreit“ Ill „auf: Mein Gott!“ (ebd.) und fällt damit in die Worte Jesu am Kreuz: „Und um die neunte Stunde schrie Jesus laut [...]: ‚Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?‘“ (Mt 27, 46)

Abschließend bleibt zu fragen, warum Dürrenmatt diesen Aufwand treibt, die Geschichte Ills in die Leidensgeschichte Jesu einzuschreiben. Ist diese gleichsam nur das narrative abendländische Formular, das verwendet wird, um menschliches Leiden einem gebildeten Europäer

unter die Haut gehen zu lassen? Sind biblische Bilder hier nur ein Arsenal, aus dem man sich bedient, um dem oberflächlichen modernen Menschen Ernst und Tiefe zu signalisieren? Oder ist es so, dass der Pfarrerssohn Dürrenmatt gar nicht vermeiden kann, eine christlich getönte Sprache zu sprechen, dass er, auch wenn er sich mehrfach als Atheist bezeichnet, „ein atheistischer Dichter mit religiös bestimmter Denkstruktur“ (Hapkemeyer 1998: 161) bleibt? Das alles mag ebenso zutreffen, wie die Feststellung, Dürrenmatt habe „nur die eine Hälfte seines elterlichen Glaubens abgelegt, nämlich die heilversprechende, die unheilbringende aber erhalten“ (ebd., 156). Aber die im „Besuch“ sich steigernde Einschreibung biblischer Vorstellungen, von den beiläufigen Hintergrundmarkierungen im ersten, der anthropologischen Konkretisierung im zweiten und der manifesten Jesus-Postfiguration im dritten Akt, gibt den theologischen Aspekten in diesem Stück doch ein solch strukturelles Gewicht, dass ihre Bedeutung noch weiter bestimmbar sein müsste.

Sicherlich darf diese Bestimmung nicht auf eine christliche Vereinnahmung des Stücks hinauslaufen, wie sie in der Restaurationszeit nach 1945 versucht worden ist. Eine konsequente Auslegung Ills als modernen Christus mit allen dogmatischen Implikationen wie die von Jenny C. Hortenbach muss die Intention des Dramas verfehlen. Sie sieht in Dürrenmatts Drama den Kampf zwischen dem rächenden Gott des Alten und dem liebenden Gott des Neuen Testaments dargestellt, wobei Alfred Ill als Christus den Rachegott in Gestalt Claire Zachanassians besiegt. Wenn dann beide sich am Schluss bedeutungsvoll „Adieu“ (118) sagen, sei darin „the divine relation between the Old Testament and the New Testament now coming into force“ (Hortenbach 1965: 158) angedeutet. Das Problem solcher Deutung liegt darin, dass sie notwendig Ills Tod als freiwilliges Opfer für die Güllener und deren dadurch gewonnenen Reichtum als Heil und Erlösung verstehen muss. Das steht aber in eklatantem Widerspruch zur Intention des Stücks, wonach die Apotheose des Wohlstands durch den Chor der Güllener am Schluss ausdrücklich verstanden werden soll, „als gäbe ein havariertes Schiff, weit abgetrieben, die letzten Signale“ (132). Dessen ungeachtet sieht Hortenbach in diesem Wohlstand die christliche

Erlösung und schreibt, Dürrenmatt „has recreated the redemption wrought by Christ in a modern setting“ (Hortenbach 1965: 161).²³

In dieser Weise lassen sich die biblischen Anspielungen in Dürrenmatts Stück also nicht verstehen, wenn man ihm gerecht werden will. Welche Funktion haben sie aber dann, vor allem, wenn man ihre Engführung im letzten Akt auf die Leidensgeschichte Jesu hin bedenkt. Dazu muss ein Blick auf die Rolle geworfen werden, welche die Gestalt Jesu Christi in Dürrenmatts religionsphilosophischen Reflexionen spielt. Wie schon mehrfach angeklungen, trennt Dürrenmatt die Person Jesu scharf von ihrer Deutung als Christus, den auferstandenen Erlöser und Sohn Gottes. Solche Deutung hält Dürrenmatt für eine metaphysische Fiktion, für die er Paulus verantwortlich macht.

Indem Paulus diesen Menschen, der, vielleicht in Schande geboren, sicher einen schändlichen Tod fand, dahin umdeutete, er sei wortwörtlich Gottes Sohn, gekreuzigt und auferstanden, um die durch den Sündenfall schuldiggewordene Menschheit zu erlösen, setzte er die metaphysischen Spekulationen frei. (VI, 502 f.)

Solche „Spekulationen“ sind fiktive Objektivationen, Scheingenstände, auf denen jede Metaphysik beruht. Ihnen stehen die subjektiven religiösen Gefühle des Einzelmenschen gegenüber, die schlechterdings nicht objektiviert werden können. Wichtig ist, dass für Dürrenmatt auch der Begriff „Gott“ ein solcher metaphysischer Scheinbegriff ist. Auf dieser Überzeugung beruht seine mehrfache Aussage, er sei Atheist. Die Frage nach der Existenz Gottes hält er deshalb wegen dieser Scheinhaftigkeit des Gottesbegriffs für eine sinnlose Frage: „Eine

²³ Eine prekär positive Deutung des Mords an Ill findet auch E.S. Dick, der ihn mit Rückgriff auf Mircea Eliade als Ritualmord deutet, welcher den Güllenern die „Neuerrichtung ihrer Stadt“ ermögliche. „Denn das rituelle Menschopfer, das [...] als eine Wiederholung der Schöpfung (aus dem Leibe des erstgeopferten Gottes) begreifbar ist, besitzt als ‚Regenerationsoffer‘ die gleiche Kraft einer kosmischen Erneuerung.“ (Dick 1968: 509) Auch Profitlich diskutiert die These von Ills Tod als Regenerationsoffer, verwirft sie aber, weil die gesellschaftlichen Bedingungen der Gegenwart dergleichen unmöglich machen. „Ills Tod, der Regenerationsoffer für die Gemeinschaft sein könnte, verkümmert zur Privatangelegenheit, indem die Mitwelt das unentbehrliche Pendant des Heldentums, eine der Gesinnung des Helden korrespondierende Bewußtseinsbeschaffenheit, vermissen läßt.“ (Profitlich 1977: 339) Es sei vielmehr Thema des Stücks: „Die für den Helden selbst ‚sinnvolle‘ Sühne in ihrer vollendeten Belanglosigkeit für die ‚Welt als ganze‘ zu zeigen.“ (Ebd., 340)

rationale Frage, auf die keine rationale Antwort möglich ist, ist eine sinnlose Frage. Es dauerte lange, bis ich das begriff. Seitdem bin ich Atheist.“ (VI, 644) Diese Aussage bezieht sich nur auf die in ihren Dogmen objektivierte christliche Religion, die mit fiktiven Begriffen wie „Gott“ ein System errichtet hat und dieses als Kirche in der Welt vertritt. Ganz anders steht es um die subjektive religiöse Erfahrung des einzelnen Menschen. Sie als kostbare anthropologische Möglichkeit gegen dogmatische Verallgemeinerungen abzugrenzen und in Schutz zu nehmen, ist Dürrenmatts Anliegen, auch wenn er für sich selbst immer wieder an ihrer Möglichkeit zweifelt. Den Menschen Jesus, der von einer Kirche nichts wusste, sieht er in solcher religiösen Erfahrung stehen. Deshalb kann er von Jesus sagen, dass er

vielleicht der erste „religiöse Atheist“ gewesen ist, der Gott nicht mehr in metaphysischen Spekulationen suchte, sondern in sich –, nicht als etwas ‚Seiendes, theologisch Denkbare‘ sondern als etwas Subjektives, erlebtes Intensives. (VI, 502)

Das Oxymoron „religiöser Atheist“ drückt den Widerspruch aus zwischen subjektiver Erfahrung und objektiver Religion, zwischen der existentiell erfahrbaren Botschaft und der ideologischen Kirche. Bei Dürrenmatt steht Jesus nicht für die Kirche, sondern für die religiöse Erfahrung des Einzelnen, die er in Gleichnissen zu vermitteln suchte. Dürrenmatt sieht in Jesus also „nicht Gottes Sohn, sondern einen Unehelichen, einen Bastard“ (VI, 537), also einen sehr irdischen Menschen und ihm ist „nicht die Kreuzigung – Millionen sind schrecklicher gestorben –, sondern nur die Auferstehung ein Skandal“ (ebd.). Mit der Kreuzigung ist der Tod Jesu angesprochen. Die Kreuzigung Jesu ist für Dürrenmatt nichts, was auf den Weltenerlöser Christus verweist, wohl aber etwas, was den Menschen als Menschen charakterisiert. Der Mensch kreuzigt und wird gekreuzigt. „Die Kreuzigung ist angesichts dessen, was bis heute alles gekreuzigt wurde, ein schwaches Symbol.“ (Dürrenmatt 1996: 147) Ein schwaches Symbol ist es im Sinne einer dogmatischen Auszeichnung Jesu als Retter der Welt. Aber so schwach die Kreuzigung als Dogma sein mag, so stark ist sie als Ausdruck dessen, was der gewaltsame Tod eines Menschen in ihm auszulösen vermag. Weil Jesus als *Mensch* die ungeheure Einsamkeit des zum Tode Verurteilten durchlitten und zugleich ein Einverständnis mit dem Tod errungen hat, deshalb wird die Ill-

Handlung im „Besuch“ mit der Leidensgeschichte Jesu parallel geführt. Aber weil diese Parallele so entschieden mit Dürrenmatts Entdogmatisierung des Christus zum Menschen Jesus verbunden ist, liegt die Pointe der Engführung zwischen Ill und Jesus in diesem Drama darin, dass nicht Ill nach Jesus gestaltet, sondern Jesus nach Ill gedacht ist. Wenn Jesus ein Mensch war mit allem, was den Menschen charakterisiert, dann war er nicht nur ein Gekreuzigter, sondern auch ein Kreuzigender wie Ill, dann war er nicht nur Jesus, sondern, wie Ill, auch Judas.

So wie Dürrenmatt die religiöse Erfahrung auf den Einzelnen zuspitzt als etwas, das sich nur in diesem allein abspielt, lässt sich über sie inhaltlich nichts sagen; nur aus dem Verhalten solches Einzelnen scheint etwas über die Wirkung seiner Erfahrung ablesbar zu sein. Sie erscheint als eine Art bedingungsloser Übernahme der Verantwortung für sich selbst, ohne dass eine Instanz erkennbar wäre, vor welcher sich der Einzelne verantwortet. Solches Einstehen für sich selbst, das die Identität der eigenen Person in allen ihren Taten und durch alle Veränderungen hindurch festhält und als die eigenen Taten anerkennt, bekommt es mit der Erfahrung von Schuld zu tun. Folgerichtig sagt Dürrenmatt: „Schuld gibt es nur noch als persönliche Leistung, als religiöse Tat.“ (Dürrenmatt 1967: 48) Zu einem Schuldbewusstsein fähig zu sein und sich zu seiner Schuld zu bekennen, hält Dürrenmatt für eine persönliche Leistung, die in der kollektiven Moderne verloren gegangen ist. Das wird an den Güllenern aufgezeigt, die mindestens ebenso schuldig sind wie Ill, aber ihren Mord als „Gerechtigkeit“ (121) verkaufen. Mit Recht hält Jan Knopf (1996: 82) dieses Verhalten für einen Hinweis auf die Schuldigen des Dritten Reiches:

Die Güllener vollziehen noch einmal nach, was die Nationalsozialisten vorgemacht haben. Sie legitimieren mit eben den „Werten“, die die Untat verhindern müßten, ihr Handeln und sprechen sich zugleich von aller Verantwortung dafür frei.

Auf der Folie dieses Kollektivverhaltens wird Ills Schuldbekennnis zu einer „Leistung“, zu einer „Tat“. Aber warum nennt Dürrenmatt dies eine „religiöse Tat“? Da eine allgemein geltende Religion für ihn notwendig dogmatisch sein und als Ideologie erscheinen muss, besteht eine solche Tat allein im Bekennen der eigenen Schuld in einem existentiellen Akt, durch welchen jemand sich selbst die Verantwortung

zuspricht, ohne dass es noch eine „äußere“ Instanz gäbe, vor der er sich verantworten könnte. Dennoch ist in diesem Akt im Ich selbst eine Instanz anerkannt, für die es keinen institutionellen Namen mehr gibt. Es ist eine religiöse Tat ohne Religion. Indem Ill die persönliche Verantwortung für sein früheres Verhalten als Schuld auf sich nimmt, vollzieht er eine solche religiöse Tat, erscheint wie Jesus als „religiöser Atheist“.

Dürrenmatt hat bekanntlich diese Übernahme der Verantwortung für sich selbst vor sich selbst als Handlungsweise eines „mutigen Menschen“ hervorgehoben, „die immer noch möglich“ (Dürrenmatt 1967: 49) sei, trotz des Verschwindens des Einzelmenschen in den kollektiven Massengesellschaften der Moderne.²⁴ Der anthropologische Ort, an dem trotz aller Kollektivierung der Einzelne unwiderruflich wieder zum Einzelnen wird, ist der *Tod*. Dürrenmatts Komödie setzt ihn ins Zentrum; zunächst den Tod des anderen mit dem erschreckenden Ergebnis, dass dessen Tod trotz Humanismus und Christentum von seinen Mitmenschen um ihrer Lebens- und Überlebensinteressen willen wörtlich „in Kauf genommen“ wird; dann aber der Tod des Einzelnen, den er immer ganz allein zu sterben hat. Hier erscheint der „mutige Mensch“ und an Ill zeigt sich, worin eigentlich dieser Mut besteht. Ill gewinnt ihn erst durch die Todesangst, in die ihn seine Mitmenschen treiben. Indem alle ihn verlassen, hat er keinen kollektiven Ausweg mehr, sondern wird auf sich selbst zurückgeworfen. In dieser Menschenverlassenheit, während er einsam in seinem Zimmer umherwandert, entsteht erst der Mut, seinen Tod als Sühne auf sich zu nehmen. Es ist der Mut desjenigen, der sich sich selber stellt, sich aus der Selbsttäuschung befreit und klar zu sehen beginnt, wer er ist und was er angerichtet hat. Es ist also vor allem der Mut gegenüber dem eigenen Selbst, der Mut, für sich einzustehen bis in den Tod hinein. Um deutlich zu machen, dass solche Tat mehr ist als das lockere Reden vom Sich-selber-Annehmen, das heute in aller Munde ist, wird das Stück von Anfang an in die biblischen Hintergrundvorstellungen von Sündenfall und Gericht getaucht. Ill sagt nicht von ungefähr, dass er durch eine „Hölle“ gegangen sei. Mit sich selbst konfrontiert zu

²⁴ Dass Ill dem Konzept des „mutigen Menschen“ entspreche, ist allgemeiner Konsens in den bisherigen Interpretationen des Dramas.

werden, wenn alle Felle der Selbstdefinitionen davongeschwommen sind, bedeutet nicht nur ein Verlassensein von anderen Menschen, sondern darüber hinaus ein Verlassensein von allem, was man sich über sich selbst vorgemacht hat, woraus man seine Identität gewonnen hat. Der mutige Mensch ist derjenige, der es wagt, „die Höllenfahrt der Selbsterkenntnis“ (Hamann 1950: 164) anzutreten – um ein bekanntes Wort Johann Georg Hamanns zu verwenden. Der Verlust nicht nur des äußeren, sondern jedes inneren Halts auf dieser Höllenfahrt ist dasjenige, was im christlichen Horizont „Gottverlassenheit“ heißt. Aber, und das macht Dürrenmatts Anlehnung an die Gethsemane-Situation Jesu so gewichtig, es ist zugleich die Voraussetzung dafür, dass diese Gottverlassenheit nicht mehr von Menschen aufgehoben werden kann. Es ist die anthropologische Stelle, an der überhaupt so etwas wie religiöse Erfahrung entstehen kann.

Aber Dürrenmatt belässt es nicht dabei, zu zeigen, wie und warum Ills Einverständnis mit seinem Tode zustande kommt, sondern er vermittelt auch, welche Folgen das hat für den Lebensrest, der ihm noch übrig bleibt. Nachdem Ill den Lehrer von dem Bekenntnis der Wahrheit zurückgehalten hat, trifft er noch einmal seine Familie, die ihm nächsten Menschen also, und er hält ihnen, eher betroffen staunend als erschreckt, ihre offene Beteiligung an der Bereicherung vor. Als er aber ihre verlegenen Entschuldigungen dreimal schweigend entgegennimmt und erkennt, dass sie sich so weit von ihm entfernt haben, dass auch sie seinen Tod in Kauf nehmen werden, sagt er aus diesem ihn ganz vereinsamenden Schweigen heraus „langsam“ und nun ohne Vorwürfe, er wolle mit der ganzen Familie „ein einziges Mal“ (105) mit dem neuen Auto des Sohnes eine Ausfahrt machen. Und er betont: „mit *unserem* Auto“ (ebd.), er hat den zu seinem Tod führenden Wohlstand auch in seiner eigenen Familie akzeptiert. Eine merkwürdige Leichtigkeit und Schwerelosigkeit hat ihn erfasst. Er lebt gleichsam schon in der Gleichgültigkeit des Todes gegenüber allen menschlichen Festlegungen und Wertungen, als sei er diesen bereits entrückt. Er genießt die letzte Ausfahrt mit dem neuen Wagen und empfindet eine Art interesselosen Wohlgefallens an allen Neuerungen des Wohlstands, die ihm auf dieser Fahrt begegnen. Ihm gelingt eine wertungslose ästhetische Sicht auf Mensch und Natur: „Die Ebene, die Hügel dahinter, heute wie vergoldet. Gewaltig die Schatten, in die wir tauchen, und dann wieder

das Licht.“ (110) Mit ästhetisch distanzierendem Blick sieht Ill den Geldsegen, der „heute“ durch seine Ermordung über das Land kommen wird, als schönen Schein „wie vergoldet“ über der Landschaft liegen. Den Wechsel von gewaltigen „Schatten“ und „Licht“ kann man als symbolischen Bezug auf das Geschehen in Güllen, auf Ills Schuld und Sühne und auf seine gewonnene Freiheit von allen menschlichen Wertungen lesen. Gegen den äußerlichen materiellen Erneuerungswahn der Güllener steht Ills innerlich errungene neue Einsicht. „Ein schönes Land, überschwemmt vom Abendlicht. Seh es heute wie zum ersten Mal.“ (111) Alle dogmatischen Festlegungen, es handle sich hier um eine christliche Erlösung oder gar um die Andeutung der Auferstehung (Hortenbach 1965: 160) sind verfehlt angesichts von Dürrenmatts Grundentscheidung, die religiöse Erfahrung des Einzelnen werde durch die notwendig ideologischen Begriffe einer Religion nur verstellt. Was gesagt werden kann, ist dies: Dürrenmatt taucht Ills letzte Stunden mit seiner Familie in eine *ästhetische* Erfahrung, der alles gleichgültig ist, weil alles gleiche Gültigkeit besitzt, um poetisch anzudeuten, welche umfassende Freiheit die „religiöse“ Tat erfahrbar machen kann, die ein schuldiges Leben angesichts des Todes auf sich nimmt.

Dürrenmatt tut alles, um eine christlich-dogmatische Vereinnahmung von Tat und Erfahrung Ills zu unterbinden. Auch der Begriff der „Gnade“, den Fritz Buri (1962) seiner Untersuchung zugrunde legt, und der sich am ehesten einstellen mag, ist hier fernzuhalten. Er gehört im Stück deutlich zu den pervertierten theologischen Begriffen, die in den Sog weltlicher Interessen geraten sind.²⁵ In der grauvollen Rechtfertigungsrede des Lehrers für den Mord stellt die Gnade den Höhepunkt dar: „Reichtum hat nur dann Sinn, wenn aus ihm Reichtum an Gnade entsteht: Begnadet aber wird nur, wer nach der Gnade hungert. Habt ihr diesen Hunger, Güllener [...]?“ (121f.) Aus diesem Hunger nach der Gnade des Geldsegens machen sie dann, wie der Lehrer sagt, „in Gottes Namen Ernst [...], blutigen Ernst“ (121).

²⁵ Auch die Auferstehung wird im Stück nur im pervertierten Sinne in Bezug auf die materiellen Erwartungen der Güllener erwähnt, als der Lehrer der „alten Dame“ darlegt, warum Güllen die Armut bisher ertragen habe: „[...] wir harrten aus, all die endlosen Jahre, und mit uns das ganze Städtchen, weil es eine Hoffnung gibt, die Hoffnung, dass die alte Größe Güllens *auferstehe*.“ (89)

Ills schwerelose Freiheit am Schluss darf theologisch nicht überdeutet werden. Er stirbt einen menschlichen Tod. Zwar hat er die Todesfurcht weitgehend hinter sich gelassen. Aber auf die Frage des Pfarrers „Sie fürchten sich nicht?“ antwortet er mit brüchiger Gefasstheit „Nicht mehr sehr“ (128). Alle dogmatischen Heils- und Erlösungsvorstellungen, die aus der Todeserfahrung Jesu in das Christusgeschehen hinüberlenken, sind vom Tod Ills fernzuhalten. Der Name „Christus“ kommt im Stück ausdrücklich nur in der perversen Abwertung vor, die der Maler ihm verleiht, der zweimal betont, dass er einen „Christus“ (95, 99) gemalt habe. Dieser Maler aber will nur mit dem Geld der Zachanassian Karriere machen und sorgt deshalb handgreiflich dafür, dass der Bereicherungsmord an Ill nicht verhindert wird. Er ist es, der den Lehrer „vom Faß“ „reißt“ (99), als dieser die Wahrheit bekennen will. Es ist für die Pointe des Stücks wichtig, dass der Maler keinen „Jesus“, sondern einen „Christus“ malt. Damit zeigt er nicht nur sein Einverständnis mit den Mordabsichten der Güllener, sondern er zieht auch die Christus-Vorstellung in diese Gesellschaft hinein und macht damit Dürrenmatts Überzeugung sichtbar, dass der dogmatisierte Christus als Erlöser eine metaphysische Fiktion ist, die jedem weltlichen Interesse nutzbar gemacht werden kann.

Literaturverzeichnis

1 Primärliteratur

- DÜRRENMATT, Friedrich (1967): *Theaterprobleme*. Zürich 1955. Neuauflage.
Ders. (1985): *Der Besuch der alten Dame. Eine tragische Komödie*. Neufassung 1980. Zürich.
Ders. (1996a): *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Taschenbuchausgabe. Zürich.
Ders. (1996b): *Die Entdeckung des Erzählens. Gespräche 1971–1980*. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. Zürich (=F.D.: Gespräche 1961–1990, Bd. 2).

2 Sekundärliteratur

- ALY, Götz (2006): *Hitlers Volksstaat. Raub, Rassenkrieg und nationaler Sozialismus*. Frankfurt am Main.
BARK, Joachim (1976): Dürrenmatts ‚Pilatus‘ und das Etikett des christlichen Dichters. In: Gerhard P. Knapp (Hrsg.) (1976): *Friedrich Dürrenmatt. Studien zu seinem Werk*. Heidelberg, S. 53–68.

- BÜHLER, Pierre (2000): Gnadenlosigkeit? Christologische Figuren in den späten Werken Dürrenmatts. In: Peter Rusterholz/Irmgard Wirtz (Hrsg.) (2000): *Die Verwandlung der „Stoffe“ als Stoff der Verwandlung. Friedrich Dürrenmatts Spätwerk*. Berlin, S. 161–178.
- BURI, Fritz (1962): Der „Einfall“ der Gnade in Dürrenmatts dramatischem Werk. In: Reinhold Grimm u.a. (Hrsg.) (1962): *Der unbequeme Dürrenmat*. Basel/Stuttgart (=Theater unserer Zeit, Bd. 4), S. 35–69.
- BURKARD, Philipp (1999): Als Gott über Gott schwätzen? Das Verhältnis des späten Dürrenmatt zur Religion, untersucht am Text „Selbstgespräch“. In: Henriette Herwig u.a. (Hrsg.) (1999): *Lese-Zeichen, Semiotik und Hermeneutik in Raum und Zeit. Festschrift für Peter Rusterholz zum 65. Geburtstag*. Tübingen/Basel, S. 449–458.
- DICK, E.S. (1968): „Der Besuch der alten Dame“. Welttheater und Ritualspiele. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 87, S. 498–509.
- GUTHKE, Karl S. (1976): Friedrich Dürrenmatt „Der Besuch der alten Dame“. In: Manfred Brauneck (Hrsg.) (1976): *Das deutsche Drama vom Expressionismus bis zur Gegenwart*. Bamberg, S. 241–249.
- HABERKAMM, Klaus (1977): Die alte Dame in Andorra. Zwei Schweizer Parabeln des nationalsozialistischen Antisemitismus. In: Hans Wagoner (Hrsg.) (1977): *Gegenwartsliteratur und Drittes Reich. Deutsche Autoren in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit*. Stuttgart, S. 95–110.
- HALLER, Horst (1981): Friedrich Dürrenmatts tragische Komödie „Der Besuch der alten Dame“. In: Harro Müller-Michaels (Hrsg.) (1981): *Deutsche Dramen. Bd. 2. Königstein/Taunus*, S. 137–162.
- HAMANN, Johann Georg (1950): *Sämtliche Werke*, 6 Bde. Hrsg. v. Josef Nadler. Bd. 2. Wien.
- HAPKEMEYER, Andreas (1998): *Höll' und Teufel. Ein Motivkomplex im Werk Friedrich Dürrenmatts*. Innsbruck.
- HORTENBACH, Jenny C. (1965): Biblical Echoes in Dürrenmatts „Der Besuch der alten Dame“. In: *Monatshefte* 57, S. 145–161.
- Dies. (1966): „Der Besuch der alten Dame“ als christliches Drama. In: *Reformatio* v. April 1966, S. 1–13.
- KNOPF, Jan (1996): Friedrich Dürrenmatt: Der Besuch der alten Dame. Die fünfziger Jahre und ihre Auswüchse. In: *Interpretationen. Dramen des 20. Jahrhunderts. Bd. 2*. Stuttgart, S. 71–90.
- LABROISSE, Gerd (1981): Die Alibisierung des Handelns in Dürrenmatts *Der Besuch der alten Dame*. In: Gerhard P. Knapp/Gerd Labrousse (Hrsg.) (1981): *Facetten. Studien zum 60. Geburtstag Friedrich Dürrenmatts*. Bern/Frankfurt am Main/Las Vegas, S. 207–223.
- MINGELS, Annette (2003): *Dürrenmatt und Kierkegaard. Die Kategorie des Einzelnen als gemeinsame Denkform*. Köln/Weimar/Wien.

-
- PROFITLICH, Ulrich (1977): Friedrich Dürrenmatt: Der Besuch der alten Dame. In: Walter Hinck (Hrsg.) (1977): *Die deutsche Komödie. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Düsseldorf, S. 324–341, 406–409.
- RUSTERHOLZ, Peter (1995): Theologische und philosophische Denkformen und ihre Funktion für die Interpretation und Wertung von Texten Friedrich Dürrenmatts. In: Claudia Brinker u.a. (Hrsg.) (1995): *Contemplata aliis tradere. Studien zum Verhältnis von Literatur und Spiritualität*. Bern/Berlin u.a., S. 473–489.
- THIEBERGER, Richard (1982): Alfred Ill n'est pas Adolf Hitler. In: Alain Faure u.a. (Hrsg.) (1982): *Gedanken über Dichter und Dichtungen. Essays aus fünf Jahrzehnten*. Bern/Frankfurt am Main, S. 317–319.

Kindheit als Narrativ bei Erica Pedretti, Otto F. Walter, Jürg Amann und Silvio Blatter

Das Erzählen über die eigene Vergangenheit, sei es als rein fiktionale literarische Darstellung oder als Erinnerungs(re)konstruktion, die sich am Darstellungsgegenstand abmüht und ihn selbstreflexiv in Frage stellt, ist in den letzten Jahrzehnten zu einem bevorzugten literarischen Genre geworden. Ausgehend von der Frage, weshalb auch in der Schweiz das autobiographische Schreiben gegenwärtig so populär ist, soll anhand von Beispielen erzählter Kindheit gezeigt werden, wie vieltalig sich das Thema darstellt und wie unterschiedlich die Akzente gesetzt werden. Nicht vergessen werden sollte allerdings, dass Schilderungen von Kindheit und Jugend seit Gottfried Kellers „Grünem Heinrich“ ihren festen Platz in der Schweizer Literatur haben, dass es also eine Tradition gibt, die sich stets erneuert und von aktuellen Tendenzen Impulse erhält oder ihnen solche zuführt.¹

Doch welches sind die Beweggründe so vieler AutorInnen, sich mit der eigenen Kindheit und ihrem Platz in der Familie zu befassen? Es lassen sich in unserem Zusammenhang zwei Hauptkategorien feststellen. Es gibt jene Texte, in denen die historisch-politischen Umstände jene Kräfte ausmachen, die auf ein Leben einwirken und einen entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung ausüben, und es gibt die anderen Darstellungen, in denen existenziell-psychologische Probleme im Vordergrund stehen, die für ein Kind prägend sind. Dabei sind die Grenzen fließend, üben doch die äußeren Gegebenheiten immer auch eine Wirkung auf die Privatsphäre aus. Als zwei Repräsentanten der ersten Kategorie habe ich Erica Pedretti und Otto F. Walter gewählt, während Jürg Amann und Silvio Blatter als Vertreter der zweiten Gruppe herangezogen werden sollen.

Auch wenn die Ereignisse des 20. Jahrhunderts für die Schweiz weniger aufreibend waren und weniger Wunden in die Familienstrukturen

¹ Vgl. dazu Andreas Solbach (2007: 182–184).

geschlagen wurden als in den umliegenden europäischen Ländern, reichen die Folgen des Hitler-Regimes wie Flucht und Vertreibung auch in die Kindheit von Schreibenden hinein, die in der Schweiz Fuß gefasst haben, wie es etwa für Erica Pedretti der Fall ist. Ihr neues Leben mit ihrer Familie wird ihr zum Anlass, Erinnerungen an die eigene Herkunft, die unter ganz anderen Vorzeichen stand, aus der Verdrängung heraufzuholen, sich zögernd mit ihnen auseinanderzusetzen und schließlich die Reise zurück in die verlassene Heimat zu wagen. Sie ist eine der frühen und innovativsten Repräsentantinnen, welche den alptraumartigen Verlust ihrer Heimat in Mähren, ihre Eingliederung in die schweizerische Wirklichkeit der Nachkriegszeit und ihre Erinnerungen an die verlorene Landschaft der Kindheit, der Familie in immer neuen Texten aufgreift. Sie erarbeitet sich eine Technik, die den stark autobiographisch geprägten Stoff durch anspruchsvolle Verwandlungsmanöver verfremdet und literarisiert. Damit gehört sie auch zu den von den Kriegsfolgen Betroffenen und kann zu den frühen Vertreterinnen der europäischen Migrationsliteratur gerechnet werden, welche sich infolge des Zweiten Weltkrieges herauszubilden und langsam die national definierten Literaturbegriffe aufzubrechen und zu diversifizieren begann.

Neben Erica Pedretti gibt es inzwischen zahlreiche naturalisierte Schweizer AutorInnen, die als Kinder ehemaliger Immigranten ihre Erinnerungstexte schreiben, in denen sie auf die kulturellen Unterschiede Bezug nehmen, wobei naturgemäß in den meisten Fällen Kindheit und Familie eine zentrale Rolle spielen. So bieten beispielsweise Dante Andrea Franzetti, Catalin Dorian Florescu, Franco Supiro, Francesco Micieli, Aglaja Veteranyi oder Christina Viragh eine Fülle von Anschauungsmöglichkeiten, da sie alle Erinnerungstexte im weitesten Sinn veröffentlicht haben, in denen sie das Eigene und das Fremde, ihr Ursprungsland und die neue Umgebung unter die Lupe nehmen.

Eine spezielle Variante einer Integrationsbemühung legt beispielsweise Martin R. Dean vor in seinem Roman „Meine Väter“ (2004), wo der Plural des Titels schon einen Anflug von Komik enthält und der Protagonist, Sohn einer Schweizer Mutter und eines Vaters aus Trinidad, sich auf eine abenteuerliche Fahrt in die Karibik aufmacht, um seinen Vater zu finden. Die einheimischen und exotischen Familienentwürfe geben Dean Gelegenheit, zentrale Probleme der

Globalisierung aufzugreifen, welche Identität, Integrierung und Rassismus ansprechen, die auch in der Schweiz aktuell sind.

Verlorene Heimat und Migrationsexistenz

Für Erica Pedretti (*1930) hat sich Schreiben, neben ihrer Tätigkeit als bildende Künstlerin, zur problematischen Notwendigkeit der Selbstverwirklichung herauskristallisiert. Es ist seit ihrem ersten Schreibversuch in „Harmloses, bitte“ (1970) mit der Erinnerungsproblematik verknüpft, der unablässigen Suche nach dem Zugang zur Heimat der Kindheit, von der nur mehr Fragmente, Träume, Umrisse greifbar sind, die sich entziehen oder bei näherem Zugriff aufzulösen drohen. In diesem Erstling ist die Aporie von Erinnern und Vergessen am quälendsten. Die Schwierigkeit des Rekonstruierens kommt sprachlich zum Ausdruck durch Pausen und Textlücken, die verdeutlichen, dass die Artikulation versagt und die Wahrnehmungen nur noch vor dem inneren Auge ablaufen, ohne aufs Papier zu gelangen:

Gleichgültig, ob du selbst sie gesehen, den Bahndamm heruntergerollt, steif gefroren, oder von jemandem gehört hast, der sie gesehen hat, oder ob du auf der Straße warst, als sie, in braune Säcke gewickelte unförmige Rollen, auf ratternden Pferdekarren täglich weggeführt, auf die Seite geschafft wurden [...] oder ob du nur das Gerücht von ihnen hast flüstern hören,

du hättest sie um alles in der Welt lieber nicht gesehen, nicht von ihnen gewußt jetzt wirst du immer wieder steif und stumm werden mitten in harmlosen Gesprächen und angesichts lebendiger, lustiger Kinder erblassen und schreiend aus Fieberträumen fahren und wieder und wieder in wachen Nächten voll Entsetzen auf die weggeworfenen Leichen stoßen.²

Das mühsame Schreiben, der stockende, oft abbrechende Sprachfluss ist Ausdruck dafür, dass Pedrettis Dilemma tief liegende Ursachen hat und dass mit Mähren belastende Erinnerungen verbunden sind, die sich noch heute der Mitteilung entziehen, selbst wenn viele andere Werkstellen den Anschein erwecken, dass die Vertreibung aus dem Land der Kindheit einer Vertreibung aus dem Paradies gleichkam. Die ungefragt verordnete Reise mitten im Winter, kurz vor Weihnachten

² Erica Pedretti (1970: 43). Im Folgenden zitiert HB.

und ohne elterlichen Schutz, ist ein Schock, dem Pawlatsche-Erlebnis Franz Kafkas vergleichbar.³ Dieses traumatische Ereignis muss als ein Schlüsselerlebnis gesehen werden, das in Pedretti eine negative Reaktion gegenüber allen Entscheidungen auslöst, auf die sie selbst keinen oder nur begrenzten Einfluss hat, wie sie es in ihrem Leben als Frau immer wieder erfährt. Freiheit und Zwang bilden einen zentralen Problemkomplex, dem sie sich als Frau und Künstlerin zwischen Selbstverwirklichung und Abhängigkeit besonders ausgesetzt sieht und den sie in immer neuen Varianten gestaltet.⁴ Die Erinnerung ist mit Seelenqualen verbunden, sie führt zu einem Hin- und Hergerissensein zwischen Sehnsucht und Ablehnung von früher Vertrautem. Das betrifft auch die einst geläufige tschechische Sprache, die sie bei ihren Besuchen als etwas Vertrautes erkennt, aber nicht mehr versteht. Es ist wie eine verheilte Wunde, die plötzlich wieder heftig schmerzt, weil sie „Anna ihre Kindheit zurückbringt und damit nicht nur Schönes“⁵. Häufig finden sich Reminiszenzen an die schwierige Zeit des Sich-Einlebens an fremden Orten, mit fremden Wörtern, fehlender Sprache oder einer Sprache, welche die andern nicht verstehen. Immer wieder zeigt die Erzählerin Sympathie mit Personen, die fremd sind und in deren Situation sie sich deshalb einzufühlen vermag. Wohl am deutlichsten veranschaulicht sich der Zwiespalt in der Motivik von Licht und Schatten, Dunkelheit und Helle, mit der die beiden Landschaften kontrastiert werden: sei es die sonnendurchflutete Landschaft des Engadins mit den gleißenden Schneedecken der Bergformationen oder die lichtvolle, freundliche Bielersee-Landschaft mit der von Sümpfen, Moorgetier, verwildertem Baumbestand und Blumen überzogenen Landschaft der Kindheit, wobei die Liebe, trotz aller Neigung zum Hellen, dem geheimnis- und angstbehafteten Dunkel der mährischen Heimat gehört.

Erica Pedretti beginnt sich erst im Alter von 40 Jahren dem Thema zu nähern und erschreibt sich eine Form, in der sie das Unvereinbare von Vergangenheit und Gegenwart, von Schönerem und Grausamerem

³ Vgl. dazu die einschlägige Stelle in Kafkas „Brief an den Vater“.

⁴ So in „Valerie oder Das unerzogene Auge“ (1986), einem Künstlerroman, in dem das Modell des Malers und dessen Sehweise die zentrale Rolle spielt. Pedretti erhielt für diesen Roman den Ingeborg-Bachmann-Preis.

⁵ Erica Pedretti (1995: 154). Im Folgenden zitiert EH.

ineinander zu verflechten sucht. Erinnerungsausschnitte, die auftauchen und verschwinden wie Blitzaufnahmen, werden mit gegenwärtigen Vorgängen und Reflexionen verbunden. Alles geschieht auf dem Papier als Gedächtnisarbeit der Erzählerin. Hier erfolgt die Verschriftlichung erzählter oder erinnelter Vorgänge, die sich mit Beobachtetem, Gehörtem und Notiertem amalgamieren, wobei die äußere Handlung kaum ins Gewicht fällt. Die notierende oder schreibende Protagonistin, die zwar meistens mit der Autorin verwandt, aber nicht mit ihr identisch ist – darauf besteht Pedretti –, baut so den Text zusammen und interveniert metatextuell in Form von inneren Dialogen und (fingierten) Gesprächen über die Schreib- und Erinnerungsarbeit („Was fällt dir ein! Das kannst du mir nicht zumuten“, sagt, nein, schreit Anna [das alter ego] nach vier Tagen [in Mähren]. So geht’s nicht, das seh ich ein, es ist zum Davonlaufen. Also gut, ich schicke sie nach Sternberk [...]“ (EH 55) oder: „Ja, ich weiß“, sag ich, nein, ich laß es Anna sagen“ (EH 70)). Durch solche Brechungen schafft sie sich auch Distanz zum verwendeten Material, indem sie beispielsweise darauf verweist, dass sich die meisten Lebensläufe ohnehin gleichen und dass man hundertmal die gleichen Geschichten zu hören bekomme, Aussagen, welche die eigene Geschichte relativieren sollen. Zur Überprüfung der Erinnerung und der ungesicherten Gefühle bricht die Ich-Erzählerin „[d]reißig Jahre, neun Monate und acht Tage nachdem ich das Land verlassen hatte“ (EH 16) in die alte Heimat auf und legt in „Engste Heimat“, das nicht die Bezeichnung ‚Roman‘ trägt, Rechenschaft über die Wiederbegegnung mit der Heimat ab. Doch eigentlich handelt es sich mehr um die Begegnung mit der dort nicht mehr gefundenen Heimat und den Widerstreit der Erinnerungen bei der Niederschrift des Textes. Die Autorin tut es auf innovative Weise, markiert mit Leerstellen und Brüchen, inneren Monologen und Dialogen den zeitlichen Abstand zwischen erlebendem Ich und erzähltem Ich, zwischen Damals und Jetzt, und verleiht so dem ganzen Spektrum ihrer Unsicherheit, Zweifel, Sehnsüchte und Ängste Ausdruck. Sentimentalität wäre fehl am Platz, auch keiner Nostalgie wird Raum gegeben, aber hinter aller Anstrengung zu einem vernünftigen Umgang mit der Vergangenheit, dem rational vorgenommenen Verzicht auf unwiderruflich Verlorenes und der Anerkennung des guten neuen Lebens ist der durchdringende Schmerz fühlbar über

die abrupt verlorene Kindheit, über die Geborgenheit in einer mährischen Familie, wie wir sie auch bei Peter Härtling geschildert finden. Ohne Erinnern der Vergangenheit ist Vergessen nicht möglich, und wichtiger als alles ist für Erica Pedretti, sich mit ihrem Schreiben dem ethischen Verfall der Epoche zu widersetzen. Dies tut sie trotz ihrer pessimistischen Überzeugung gegenüber der Geschichte, dass sich alles wiederholt und „ein grausames System ein anderes grausames System ersetzt“.⁶

Kindheit unter der nationalsozialistischen Bedrohung

In diesem Zusammenhang interessiert die Frage, wie und in welcher Weise die äußeren Bedrohungen von Faschismus und Krieg von Kindern wahrgenommen werden und welche Auswirkungen der jeweils gänzlich unterschiedliche Hintergrund hat, was die politische, religiöse und geographische Zugehörigkeit der Schreibenden betrifft. So wäre eigentlich zu erwarten, dass Krieg und Kriegserlebnisse eine viel größere Rolle spielen in der Erinnerung eines mitten im Kriegsgeschehen aufwachsenden Kindes (wie Erica Pedretti) als eines davon verschonten, wie es mit Otto F. Walter der Fall ist. Auffallend ist jedoch, dass der Krieg und die damit verbundenen Ängste bei Pedretti nur ganz am Rande und bei Peter Härtling in seinem Erinnerungsbuch „Nachgetragene Liebe“ (1980) kaum zur Sprache kommen. Jedenfalls scheint das kindliche Bewusstsein davon weniger affiziert zu sein als erwartet. Die autobiographische Perspektive mag dabei eine Rolle spielen, wenn z.B. Peter Härtling den Winkel bewusst eng wählt, um die Tiefenschärfe auf das eigene Ich und den Vater zu richten und die Umwelt damit zurücktreten lässt. Bei Pedretti scheint es sich eher um eine Abwehrreaktion gegen das Grauensvolle zu handeln, das am Rande fühlbar ist und nicht eingelassen wird in die Seele. Es entsteht der Eindruck, dass für das Kind der engste Umkreis ungleich bedeutsamer ist als die große Welt, die es umgibt, wie spektakulär diese auch sein mag. Diesen Eindruck vermittelt auch die Darstellung von Otto F. Walter, und sie entspricht wiederum der Verhaltensweise des Protagonisten Johann in Martin Walsers „Ein springender Brunnen“ (1998), der die Literatur entdeckt und die Welt

⁶ Vgl. dazu den Aufsatz von Vesna Kondric Horvat (2007: 47–48).

vergisst, sowie jener von Daniel in Christoph Heins „Von allem Anfang an“ (1997), dem die Noten in der Schule und seine erste Freundschaft ungleich wichtiger sind als die Übergriffe von Seiten der Stasi, unter denen die Familie zu leiden hat.

Die Auseinandersetzung mit dem Verhalten der Schweiz im Zweiten Weltkrieg ist für die politisch engagierten Schriftsteller ein Thema, das die Schweiz (und einige andere Länder) erst eigentlich mit Ende der 1980er Jahre einzuholen begann. Zwar hatten Autoren wie Max Frisch, Walter Matthias Diggelmann, Niklaus Meienberg und andere schon früh eine kritische Aufarbeitung dieses Problemkomplexes gefordert und ihn auch selbst initiiert, aber im Gesellschaftsbewusstsein als Ganzem blieben es eher marginale Anstrengungen, welche auf die Gegenargumentation stießen, dass man sich nichts habe zu Schulden kommen lassen und Schuldzuweisungen fehl am Platz seien. Erst eine gründliche Analyse der historischen Fakten brachte jene unangenehmen Wahrheiten ans Licht, die eine Verabschiedung von tief internalisierten Selbstbildern und Mythen über die Rolle der neutralen Schweiz und ihrer humanitären Sendung unausweichlich machten. Diese Thematik greift hinein in die Privatsphäre vieler Familien, besonders jener, in denen Väter und Großväter im öffentlichen Dienst oder in der Politik engagiert waren. Als Beispiel dafür wären die Texte von Thomas Hürlimann zu nennen, welche die Kombination von politischer Karriere und ethisch-moralischen Entscheidungen sowie deren Auswirkungen auf die Privatsphäre, Ehe und Familienleben aus der Sicht des Nachgeborenen aufs Korn nehmen und beurteilen.⁷ Statt jedoch auf diese mehrfach behandelten Beispiele einzugehen, möchte ich auf Otto F. Walter (1928–1994) zurückkommen, der sich als ein direkt Betroffener in seinem Familienroman „Zeit des Fasans“ mit seiner Kindheit unter der Bedrohung durch den Faschismus und der Kriegsgefahr literarisch auseinandersetzt.

Otto F. Walter schrieb während fünf Jahren an dieser Familiengeschichte, die autobiographisch inspiriert ist. Doch im Gegensatz zu Thomas Hürlimanns Gestaltungsweise verzichtet Walter auf authentische Namen und fiktionalisiert die familiären Besitzverhältnisse und die geographische

⁷ Ich verweise auf meinen Aufsatz „Das Erzählen von Geschichte(n)“ (Sandberg 2004: 513–522), wo ich auf diesen Aspekt eingehe.

Umgebung, ähnlich dem Vorgehen von Urs Widmer, so dass wir hier nicht von autobiographischem Schreiben sprechen sollten, wo das Biographische sehr viel transparenter ist, sondern von einem Roman, der ja sehr wohl auch auf eigene Erfahrungen zurückgreifen kann. Die Handlung ist folgende: Thomas Winter, Sohn eines schweizerischen industriellen Großunternehmers, der seine Kindheit zur Zeit des Nationalsozialismus in der Schweiz verbracht hat, lebt in Berlin, wo er als Historiker eine Untersuchung über die Politik des zum Mythos stilisierten schweizerischen Generals während des Zweiten Weltkriegs, Henri Guisan, vorbereitet. Auf der Durchreise nach Frankreich macht er zusammen mit seiner Freundin in seinem Elternhaus Halt und wird dort von Vergangenheit und Erinnerungen überwältigt. Der Autor Walter setzt seinen Erzähler Winter Gerüchten über den Tod seiner Mutter aus und bewirkt so, dass seine Freundin vorerst allein weiterreist und er am Ort bleiben kann. Der unmittelbare Anlass des Protagonisten zur Beschäftigung mit der eigenen Vergangenheit wird mehrfach motiviert, denn mit den Nachforschungen ergibt sich auch der Zwang, dem verdrängten Verhältnis zu seinem Vater nachzugehen und die Familienverhältnisse als Teil seiner Vergangenheit, seines Ichs, für sich selbst (und für seine deutsche Freundin) einsichtig zu machen.⁸ Es geht also um Ich-Findung durch die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und der Erarbeitung einer bewussten Zukunftsperspektive. Der künstlerische Anspruch, die verschiedenen Perspektiven und Themen in einer Konzeption zu vereinen, stellt Anforderungen, die Walter allerdings nicht in allen Teilen einzulösen vermag.

Winter ist sich bei seinem Unternehmen klar über die Problematik des zeitlichen Abstands und die Subjektivität des Erinnerungsvermögens, deshalb sagt er einschränkend: „Erzählen, wie es mutmaßlich war. Rekonstruktion von möglicher Geschichte und als Vermutung. Ein Kreuz [...]. Dem Schweizer Kreuz, wenn wir einmal von den Farben absehen, nicht unähnlich.“⁹ Für den Erzähler liegt das Problem im Rekonstruktions- und Aussortierungsprozess, der ihn zwingt, sich durch Verdrängungen und seine Erwachsenenperspektive hindurch zu

⁸ Bernd Neumann (1991: 99) spricht von einem Paradigmenwechsel, der das „Erzählen über die Identitätsfindung zum Finden der Identität durch das Erzählen“ kennzeichnet.

⁹ Otto F. Walter (1988: 19). Im Folgenden zitiert ZF.

kämpfen, um an Erlebnisse und Gefühle der Vergangenheit heranzukommen. „Wie funktioniert Erinnerung?“, fragt Thomas Winter.

In welchen Zonen des Körpers, des menschlichen Gehirns ist das Vergangene gespeichert? Das Vergangene oder welche wie ausgewählten Stücke davon? Welche Reflexe, oft genug durch winzige Anlässe in Gang gesetzt, spielen da so zusammen, daß ein Mensch [...] sich auf einmal wiedererlebt in Szenen seiner Kindheit, die zu vergessen er sich doch Jahre lang bemüht hatte? (ZF 336)

Walter alias Winter reflektiert hier über neurokognitive Vorgänge, zu denen die interdisziplinär ausgerichtete kollektive Gedächtnisforschung seither weitere Erkenntnisse über Formen und Funktionen des Erinnerns beigesteuert hat, indem sie bestimmte Aspekte von Erinnerung bei der Erlebnisgeneration und den Nachkriegsgenerationen analysiert und merkwürdige Phänomene im Umkreis des Erinnerns erklären kann.¹⁰ Das Wissen um die Komplexität von Erinnerungsvorgängen hat damit die Voraussetzungen für vertiefte Einsicht in die kreativen Schreibprozesse für den Erzähler selbst, wie auch für ein besseres Verständnis narrativer Verfahrensweisen auf Seiten der Interpreten geschaffen. Autoren wie Uwe Timm und Hans-Ulrich Treichel geben Beispiele dafür, wie sich intensive Beschäftigung mit narrativen Erinnerungsprozessen in dichterischen Texten umsetzen lässt.

Walters Erzähltechnik begnügt sich auf dieser Ebene oft mit zu einfachen und vordergründigen Motivierungen. Wenn Winters Gang durch den Garten mit Graben in der Erde endet, das sich erweitert zum Graben in der Erinnerung, dann sind solche Übergänge zu vordergründig motiviert. Dazu gehören auch die Hinwendungen an den Leser durch den Erzähler oder die auf Distanz gebrachte Geliebte, die zur Briefpartnerin umgeformt wird, deren Deus ex Machina-Funktion zu offenkundig ist, um all die Fragen und Stellungnahmen gegenüber dem Leser zu motivieren. Trotz aller Selbstreflexivität und der metatextuellen Einschübe über Erinnern und Vergessen, ist Walters Roman von seiner ganzen Anlage und Handlungsstruktur her, aber auch was Personenschilderung und Sprache betrifft, einer traditionellen Erzählweise verpflichtet, so dass die Reflexionen nicht selten den Anschein des Aufgepfropften haben. Die Stärke des Romans

¹⁰ Man vergleiche dazu etwa Harald Welzer (2005).

liegt nicht im Erzähltechnischen, sondern in der Schilderung des zeitgeschichtlichen Horizonts. Politische Diskussionen, militärische Strategien, unternehmerische Abwägungen und persönliche Krisen eines Familienlebens werden eingefangen durch den Familienclan und seinen Bekanntenkreis, den Walter in seiner Kleinstadt Jammers verankert. Kurz: er vermag ein weites Spektrum schweizerischer Wirklichkeit nach 1933 in diesem zeitgeschichtlichen Roman zu veranschaulichen, und innerhalb dieser dramatischen Jahre kommt den Schilderungen des Ich-Erzählers in seiner Rolle als Kind und Jugendlicher, in die er sich zurückversetzt, eine große Glaubwürdigkeit und Überzeugungskraft zu.

Während bei Otto F. Walter die metanarrativen Reflexionen oft angestrengt implantiert wirken, ist die Selbstreflexivität bei Erica Pedretti integriert in das Textganze als eine Notwendigkeit, um mit dem schwierigen Stoff zu Rande zu kommen. Daraus entwickelt sie ihren unverkennbaren Sprachstil, zu dem die Verwendung ungewöhnlicher Bilder und Metaphern ebenso gehört wie die vielen Unbestimmtheits- und Leerstellen, welche ihre Ursache in der Schwierigkeit der Darstellbarkeit des gewählten Gegenstands haben. Das ergibt einen anspruchsvollen Erzählgestus, den Pedretti auf persönliche und souveräne Weise meistert und der, bei aller Verschiedenheit, an das innovative dichterische Verfahren Gertrud Leuteneggers erinnert, die mit ihren Kindheitsreminiszenzen ja ebenfalls in diesen Zusammenhang gehört, deren „Pomona“ aber an anderer Stelle in diesem Band behandelt wird.¹¹

Neben diesen politisch-zeitgeschichtlich motivierten narrativen Erinnerungsdiskursen finden sich jene psychologisch motivierten, in denen die eigene Herkunft und Erziehung problematisiert wird. Die Umbrüche, der materielle Wohlstand und die Umwertungen, die im Laufe der letzten fünfzig Jahre den privaten und öffentlichen Sektor prägten und in den Bereichen von Religion, Ethik und Moral zu tief greifenden Veränderungen führten, welche geltende Normen und soziale Strukturen außer Kraft setzten, bewirken einen neuen Blick auf die frühere Welt mit ihren engen Moralvorstellungen, ihren zumeist

¹¹ Siehe Eve Pormeisters Artikel „Mit Müttern und Äpfeln durch die Zeiten“ in diesem Band.

autoritären Strukturen in Familie, Schule und Arbeitsleben, ihren unangemessenen Strafmethoden samt deren Folgen für das Leben der Betroffenen. Guido Bachmann wäre hier zu erwähnen, der in „lebenslänglich“ (1997) und „bedingt entlassen“ (2000) eine Abrechnung mit seinem Vater und dem ganzen sozialen Umfeld seiner Familie vornimmt, worin er die respektlose Behandlung seiner italienischen Mutter durch den Vater und den verächtlichen Umgang mit dem homosexuellen Sohn anprangert. Bachmann legt seine autobiographischen Texte als fast Sechzigjähriger vor und begründet darin seine Unfähigkeit zum bürgerlichen Leben und die Notwendigkeit, Schriftsteller zu sein. Er nimmt eine Abrechnung vor, die in einer Verurteilung der Verhältnisse im Elternhaus und der dort angewandten Erziehungsmittel sowie der näheren sozialen Umgebung überhaupt resultiert, die auch Kirche (Religion) und Staat einschließt. Hier sind wir weit entfernt vom versöhnlichen Blick eines alternden Schriftstellers auf seine Kindheit. Der Schreibakt wird hier letzte Möglichkeit für den Ausdruck der Frustration, die zerstörerische Kräfte angenommen hat. In tragisch-konsequenter Weise setzte Guido Bachmann seinem Leben im Oktober 2003 ein Ende, kurz nachdem er sein literarisches autobiographisches Projekt zum Abschluss gebracht hatte.

Wer unter solch deprimierenden Verhältnissen zu leiden hatte, kann nur schwer mit Humor davon erzählen. Wer aber trotz aller von heute aus erkennbaren Einschränkungen eine so genannte glückliche Kindheit verlebt hat, erzählt davon u.U. mit Sarkasmus, aber auch mit einem lachenden und einem weinenden Auge. Zu den Texten, an die ich hier denke, die sowohl den Finger auf entscheidende wunde Punkte legen als auch mit Heiterkeit davon erzählen, gehören Jürg Amanns „Am Ufer des Flusses“ und Silvio Blatters „Eine unerledigte Geschichte“. Sie sollen stellvertretend für eine Reihe von neuen Texten, die sich unter verschiedenen Vorzeichen mit dem sozialen Umfeld des Heranwachsens und den spezifischen Problemen der kindlichen Psyche befassen, näher betrachtet werden.¹²

¹² Hierher würden auch das Vater- und Mutterbuch von Urs Widmer, „Der Geliebte der Mutter“ (2000) und das „Buch des Vaters“ (2004), gehören. Ich verweise auf meinen Aufsatz „Schreibende Söhne. Neue Vaterbücher aus der Schweiz: Guido Bachmann, Christoph Keller, Urs Widmer und Martin R. Dean“ in: Ulrich Breuer/Beatrice Sandberg (2006: 156–171).

Kindheit in der Nachkriegszeit

In Jürg Amanns Ich-Erzählung „Am Ufer des Flusses“ lassen zwei „Cousins“ ihre Kindheit Revue passieren. Sie wurden beide als uneheliche Kinder zweier Frauen geboren, die sich als Schwestern fühlten. Nun sitzt der Erzähler am Krankenbett des anderen, der, an Aids erkrankt, wohl im doppelten Sinn am anderen Ufer angesiedelt ist und war. „Wir lachten immer wieder, obwohl es überhaupt nichts zu lachen gab“¹³ heißt es, denn der ganze Mief der kleinbürgerlichen Verhältnisse kommt hoch, das Verschweigen und Verheimlichen, Verluste und Verrat auf der ganzen Linie bis hin zur Rückkehr nach Hause zu den Müttern, deren Krankheit sie ans Bett fesselt und sogar zum Totschlag reizt. Tristesse auf der ganzen Linie, welche die beiden Söhne in ihren Reminiszenzen bloßlegen, Erinnerungsbrocken, die schonungslos deutlich machen, welche Weichenstellungen in dieser Kindheit gelegt wurden, aber auch, welche sozialen Prägungen diese Mütter zu denen gemacht hatten, die sie wurden. Beide mussten sie ihre unehelichen Kinder in aller Heimlichkeit in der Weltabgeschiedenheit auf dem Lande zur Welt bringen, „um der vermeintlichen Schmach der Unehelichkeit zu entkommen, die zu jener Zeit noch eine ungeheure Schande gewesen war“ (UF 10), mutterseelenallein. Später heirateten beide ihre Männer, „unsere Väter“, „Schlafmützen“, trotzdem meinen beide: „So hatten wir beide eine sogenannte glückliche Kindheit gehabt. [...] Wir haben ja eigentlich Glück gehabt, verglichen mit andern. Klar, wir sind geschlagen worden. Wie die meisten zu dieser Zeit.“ (UF 25, 27)

Wie die beiden erzählen, waren sie den Liebesfressorgien ihrer Mütter ausgesetzt, die sie auffressen wollten vor Liebe; eher war es vor Liebeshunger, meinen die Söhne. So rufen sie sich gegenseitig Schulepisoden, Kinderkrankheiten, erste sexuelle Erfahrungen und die erste Liebe in Erinnerung. Sie warf beide aus dem Gleis, beim einen war's eine Frau, beim anderen ein Mann. Die glückliche Kindheit endet in einem nicht eben glücklichen Leben, an dessen Ende der frühe Aidstod des einen steht, dem der Mord an dessen Mutter vorausgeht. Dass der Sohn sie ermordet hat, wird dem Leser jedenfalls vorgespiegelt, ob es stimmt, ist eine andere Sache. Ein makaberer Schluss, der nicht unbedingt

¹³ Jürg Amann (2001: 59). Im Folgenden zitiert UF.

überzeugt, der aber andererseits zum Erzählton passt, in dem diese beiden ihr Leben am Leser vorüberziehen lassen. Alles Lachen, aller Witz und Sarkasmus, auch die scheinbare Gleichgültigkeit können nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Diskrepanz zwischen dem kleinbürgerlichen Ausgangspunkt mit den sich aufopfernden Müttern und dem auferlegten Schicksal von Homosexualität und Aids zuletzt nicht mehr auszuhalten war für den, der dorthin zurückkehren musste.

Eine andere Lösung, nämlich die Aufforderung zum Gespräch, hatte Lukas Hartmann gewählt für sein 1980 geschriebenes autobiographisches Buch „Gebrochenes Eis“. Es lag im Trend der Zeit, war aber weniger egozentrisch ausgerichtet als die bekannten Egotrips deutscher AutorInnen der 70er Jahre. Dazu gehört auch die Idee, die Darstellung seiner konfliktreichen Adoleszenz den Eltern zur Lektüre vorzulegen und deren Kommentare ebenfalls zu veröffentlichen. Die aufgezeichneten Gespräche zwischen Eltern und Autor zeigen, dass Vater und Mutter keine Ahnung hatten, welche Wirkung ihre Äußerungen und Handlungsweisen auf den Sohn ausübten. Sie konnten sich an Szenen, die für den Sohn äußerst signifikant waren, überhaupt nicht, oder wenn schon, ganz anders erinnern, wie denn auch die Beurteilungen der Vorkommnisse allgemein große Abweichungen aufweisen. Neben der psychologisch interessanten Erweiterung der Perspektive bewahrheiten sich auch die vorhin genannten neurokognitiven Befunde, dass Erinnerungen von der Gegenwart aus konstruiert werden – eine Tatsache, die vielleicht nicht so neu ist, doch nun belegt werden kann.

Die Rückblicke auf Kindheit, Erziehung und Milieu von Schweizer AutorInnen haben, anders als jene der deutschen SchriftstellerkollegInnen, ihren Grund nicht in Fragen an die Eltern, besonders die Väter, über ihr Verhältnis zum Nationalsozialismus und eine allfällige Verstrickung in die Nazizeit und deren Verbrechen, sondern sie stellen persönliche Fragen und erheben private Vorwürfe gegen inadäquates Verhalten Kindern und Jugendlichen gegenüber, wo dies so erlebt wurde. Darüber hinaus aber nimmt der Erzähler in vielen dieser Texte eine humoristisch-selbstironische Haltung ein, die auch problema-

tischen Situationen einen heiter-komischen Anstrich zu geben vermag.¹⁴ Zu den herausragenden Beispielen solcher Erinnerungen gehört zweifellos Klaus Merz' kleines Buch „Jakob schläft“. Die Bäckersfamilie des Ich-Erzählers ist keine Durchschnittsfamilie, denn da ist das verstorbene „KIND RENZ“, der schlafende Bruder Jakob, und Sonne, der begabte jüngere Bruder mit dem Wasserkopf, die schwermütige Mutter und der von epileptischen Anfällen heimgesuchte Vater. Merz lässt das Atmosphärische einer von Ängsten, Krankheiten, aber auch Glücksmomenten geprägten Kindheit im Leser aufsteigen, die Resonanzen auslöst durch die zeittypischen Details von Radiodurchsagen, Musik, Filmen und Familienritualen, welche die Erzählung zeitgeschichtlich bebildern. Merz' Kinderwelt ist meilenweit entfernt von der unheilvoll-ausweglosen Atmosphäre, welche den ebenfalls autobiographisch unterlegten Text „Ein Kind“ von Thomas Bernhard kennzeichnet, mit dem er verglichen wurde, denn bei Merz gibt es Retter, und sie kommen aus der eigenen Familie. Die Liebe ist der Schutzmantel dieser kleinen Schicksalsgemeinschaft:

Wenn sich die Quecksilbersäule des Fieberthermometers über 39 Grad Celsius hinausschraubte und ich seinen Kanon [Bruder Jakob] anstimmte, schlug Jakob den schweren Vorhang am bahnseitigen Fenster zurück und stand da. Er war fast einen Kopf größer als ich und trug langes Haar. Mit einem Engel aber hatte er nichts am Hut. Schließlich war er mein Bruder.

Ich habe die Glocken gehört, sagte er lediglich und setzte sich an mein Bett. [...] Jenseits der 39-Grad-Grenze strich mir Jakob mit seiner Hand über die Lider und übernahm regelmäßig meinen Bereitschaftsdienst. Ich tauchte auf der Stelle in die Sorglosigkeit ab. Und wurde bald wieder gesund. (Merz 1997: 39f.)

Silvio Blatters Ich-Roman „Eine unerledigte Geschichte“ (2006) enthält im Kern die Erinnerungen des vaterlosen Jungen, die der Tod des Großvaters in ihm frei setzt und die um seinen Vater kreisen. Das Buch ist auf weite Strecken eine Vatersuche, dessen Fehlen für den Jungen problematisch ist, zumal es einen Stiefvater und einen Stiefbruder gibt,

¹⁴ Zu den „sanften“ Erinnerungszeugnissen, die es auch gibt, gehört Hans Schuhmachers „Die durchlässige Zeit. Erinnerungen und Betrachtungen im Spiegel der Kindheit“ (1990), welche er selbst als nostalgische Beschwörungen bezeichnet und worin auch, neben Kinder- und Sprachspielen, Schule und Erwachsenenwelt, erste literarische Begegnungen und Vergleiche mit der Welt Kellers und Gotthelfs gehören.

die seine Stellung als Kavalier der Mutter bedrohen. Andererseits steigert er sich in ein Gefühl der Überheblichkeit hinein, da seine Vaternvorstellung nicht mit der Wirklichkeit konfrontiert wird und diese nicht, wie die Gestalt des Stiefvaters, den Herausforderungen des Alltags zu genügen hat. Diese Anormalität führt zu einer Sinnenschärfung des Jungen, der seine Umgebung genauestens beobachtet, ja, sie geradezu belauert und sich seine Theorien über das Verhalten der einzelnen Familienmitglieder zurechtlegt. Krankheit und Tod sind keine abstrakten Erfahrungen. Das Sterben der Großmutter und später des Großvaters sowie die Krankheit der Mutter sind Ereignisse, welche unmittelbar in die Erlebniswelt des Jungen eingreifen. Der Großvater ist seine zentrale Bezugsperson, die für ihn Partei ergreift und zu ihm hält gegenüber dem Stiefvater, den er ebenfalls als Eindringling empfindet. Die Erinnerungen erscheinen als sinnlich stark verankert:

Ich höre den Fluss, die Kindheit ist da. Ich rieche den Großvater. Er sitzt auf dem Bett, ich sitze neben ihm, meine Füße berühren den Boden nicht. [...] In meiner Erinnerung berühren auch die nackten Füße des Großvaters den Boden nicht, so hoch ist das Bett. Seine Fußnägel sind gelb, dickes höckeriges Horn, meine rosig und glatt. Ich stupse ihn an, mit dem Zeh seine breite käsige Sohle; kitschig ist er nicht mehr, das ist vorbei, ich bin es schon, und das nutzt er aus, bis ich fliehe.¹⁵

Warum gerade diese Erinnerung? Sie führt zur nächsten und so reihen sich Episoden aneinander, die uns die Illusion authentischer Kindheitserlebnisse geben, auch wenn sie so nicht stattgefunden haben. Die erzählten Erinnerungen werden unterbrochen an schwierigen Stellen, etwa als die Mutter verschwunden ist ohne Ankündigung, weil sie sich einer Krebsoperation unterziehen musste:

Ich stelle mir vor, wie der Junge, der ich damals gewesen bin, spricht, was er denkt, offen und insgeheim, worauf er sich einen Reim macht, was alles in seinem Kopf vorgeht und wie er sich die Dinge zurechtlegt. Ich sehe ihn vor der verschlossenen Tür sitzen und warten. Während er wartet, schrumpft die Illusion, die Kindheit sei eine sichere Kuhle. (UG 133)

¹⁵ Silvio Blatter (2006: 48). Im Folgenden zitiert UG.

Hier werden Erinnerungen nicht aus der Tiefe geholt, sondern aus der Lage des Jungen heraus neu erzählt: So könnte es in ihm ausgesehen haben, so müsste sich das Folgende entwickelt haben.

Das dunkle Zentrum für den Jungen ist die Frage nach seinem Vater. Das Paradox ist, dass der Großvater seine Leiden verstärkt, indem er ihn zu trösten versucht. Es ist die Mär vom Findelkind, die er ihm aufbindet. Er habe ihn einem fahrenden persischen Teppichhändler aus Hamburg abgekauft – für ein Kilo Gold. Die Mutter, die der unbekannte Vater sitzen gelassen hat, äußert sich nicht dazu. Das Schlimme, heißt es, aber war weniger der fehlende Vater, denn

[...] die Vaterlosigkeit bestärkt mich eher in der Annahme, etwas Besonderes zu sein, so wie ein Albino. Wenn ich die Wahl zwischen einem Vater und einem Fahrrad hätte, würde ich das Fahrrad vorziehen, ein grünes mit drei Gängen. (UG 42)

Mit dieser Mär droht die bestehende Sicherheit zusammenzubrechen, denn daraus folgt logisch der Schluss: „Wenn Großvaters Geschichte wahr ist – ist sie nicht meine Mutter“ (UG 38). Welche Ängste der Junge aussteht, die er nicht aussprechen kann, ist den Erwachsenen nicht klar. Sie äußern sich in Absonderung, Missgunst und Hassgefühlen dem Stiefvater und dem Halbbruder gegenüber.

Während der Arbeit am Roman hat sich nach Blatters eigener Aussage der Stoff unter seinen Händen gedreht: Was als eine Vatersuche begonnen hatte, wurde immer mehr zu einer Erkundigung des Halbbruders und des Stiefvaters, die er wenig kannte und sich deshalb erfinden musste. Beide sind Eindringlinge, die das Zuhause zur Fremde machen. Der Ich-Erzähler flüchtet zu seinem Großvater und macht sich ein Quartier auf dem Dach als Beobachter, als Findling. Die Adoption ändert seine Gefühle nicht und die Leerstelle des Vaters bleibt, aber er verzichtet auf aktive Nachforschungen. Als Erwachsene sprechen die Brüder über das schwierige Zusammenleben und der Halbbruder legt die andere Seite bloß, die der Ich-Erzähler nicht zu sehen vermochte: die verpasste Liebe des Stiefvaters und des Halbbruders.

Blatters Kindheitsbeschreibung ist durchsetzt von Humor und macht doch die Ängste des Vaterlosen in einer Familie erfahrbar, die nicht recht die seine ist, und wo er sich in Gefahr wähnt, auch die Mutter

noch zu verlieren, weshalb er eifersüchtig über sie wacht. Immer deutlicher scheint durch, dass auch der Stiefvater sich schwer tut in dieser Familie, in der der älteste Sohn seiner Frau ihn ablehnt. Welche Schäden dadurch verursacht werden, bleibt ungewiss, doch bringt Blatter einen etwas melodramatischen Ton in den Text durch die Rahmenhandlung, nämlich die Rückkehr des Ich-Erzählers von einer Preisverleihung ins frauenlose Haus, da ihm der Halbbruder inzwischen die Ehefrau ausgespannt hat und ihn mit ihr als Geschäftspartnerin nicht nur in der Liebe, sondern auch beruflich zu übertreffen scheint. Das schwierige Verhältnis zwischen Bruder und Halbbruder allerdings musste weitergeführt und zwischen den Erwachsenen endlich ausgetragen werden, denn: „Manche Dinge sind nicht so, wie man sie sich zurechtgelegt hat“ (UG 187). So wird dem Halbbruder Gelegenheit gegeben, entscheidende Missverständnisse und Ungerechtigkeiten zurechtzurücken, die auch bei ihm Wunden hinterließen, die dem Erzähler unbekannt geblieben waren. Bisher, das heißt, während der ganzen erzählten Kindheitsgeschichte lag die Perspektive des Wahrnehmenden beim Ich-Erzähler, der sich durch seine Vaterlosigkeit verletzt und benachteiligt fühlte und keinerlei Anstrengungen unternahm, den Halbbruder zu Wort kommen zu lassen oder die Situation auch aus dessen Blickwinkel zu sehen. Es braucht den zeitlichen und örtlichen Abstand bis zu dem Augenblick, in dem das dunkle Zentrum des Unausgesprochenen ans Licht geholt werden kann. Und so spielt sich die Schlusszene, in der der Halbbruder das Geheimnis über den fehlenden Vater preisgibt, bezeichnenderweise nicht im gemeinsamen Bremgarten, sondern in Kalifornien ab, womit der Abstand zur Vergangenheit und damit zu einer notwendigen Änderung der Sehweise markiert wird, die der Ich-Erzähler unwillig und mühsam zur Kenntnis nehmen muss. Der Halbbruder hatte die Nachforschungen über den verschwundenen Vater angestellt, der inzwischen tot ist, zu denen sich der Ich-Erzähler nicht hatte durchringen können. Weshalb? Weil ihm sein Dünkel, vaterlos und damit etwas Außergewöhnliches zu sein, wichtiger war und die Hirngespinnste, einen Siegertyp als Vater, „einen Vater wie ein Fels“ (UG 207) zu haben, heiliger waren. Die Tatsache, dass der Halbbruder die Nachforschungen an seiner Stelle angestellt hatte, empfindet der Vaterlose als eine weitere Niederlage gegenüber dem ihm schon immer

Überlegenem, der ihm nun erneut mit seiner glücklichen Exfrau siegreich gegenübersteht, und er straft den Übermittler der Nachricht mit einem Faustschlag, der Ausdruck für den Hass des Desillusionierten ist, dem die Lebenslüge zertrümmert wurde.

Die Erzählperspektive liegt beim Ich-Erzähler, der sich von der Gegenwart aus zurückversetzt in einzelne Episoden der Vergangenheit, wo er sich in das Kind einzuleben versucht, ohne unmittelbar die Perspektive des Kindes zu der des Erwachsenen zu machen, was er verschiedentlich andeutet:

Ich versuche den Jungen, der ich gewesen bin, zum Sprechen zu bringen, stelle mir seine Kinderstimme vor, er klingt wie Mickymaus. Nun äußert er sich, aber jetzt höre ich nichts, es ist wie im Stummfilm, er bewegt bloß den Mund, und ich verstehe es nicht, von Lippen abzulesen. Was möchtest du mir sagen? Hast du mir denn nichts zu sagen? Ich bemühe mich um Einsicht in eine vergangene Zeit und stoße ins Dunkle vor. Die Erinnerung ist ein Illusionstheater. Der Vorhang öffnet sich, die Darsteller treten willkürlich auf. Der Großvater rührt eine Lauge an und biegt einen Draht zurecht, von dem ich Seifenblasen starte. Nichts wiegt weniger, nichts ist leichter zu zerstören. Nur die Erinnerung. In der hauchzarten Haut jeder Blase schwimmen Bilder. Es gelingt mir nicht, sie vor dem Platzen zu ordnen. (UG 125)

Trotz der Offenlegung des kreativen Arbeitsprozesses, der deutlich macht, dass es dem Ich-Erzähler nicht um eine Rekonstruktion von Erinnertem, sondern um eine Konstruktion von möglichen Abläufen und Vorstellungen aus einer Vielzahl von Erlebnissen, Gefühlen, Gedanken geht, die ihm als „Ballast“ (UG 132) und dem Bruder als „Sandsack“ (UG 221) auf der Brust liegen, folgt der Leser dem vorgegebenen Blickwinkel und sieht die Dinge mit den Augen des Vaterlosen. Er bedauert ihn und versteht die Mutter nicht, die sich nicht an ihren verflossenen Liebhaber erinnern kann oder will, so dass es dem Jungen erscheint, „als hätte er keinen Körper gehabt“ und keine Stimme: „Früher habe ich geglaubt, man könne solche Dinge vergessen. Erst jetzt wird mir bewusst, dass das Gegenteil der Fall ist. Die Erinnerung wird immer deutlicher, sie wird messerscharf.“ (UG 174) Resignation wechselt mit bohrenden Fragen an die Mutter, an den Großvater, doch er blitzt bei allen ab und bleibt seinen Phantasien

überlassen. Die unerledigte Geschichte muss also irgendwie zu einem Abschluss kommen.

Aus diesem Grunde hat die Rahmengeschichte eine wichtige und notwendige Funktion: Sie muss dem Leser vor Augen bringen, wie einseitig die Wahrnehmungen des Erzählenden waren, wie sehr seine blinde Verbohrtheit in die eigene Verletztheit die Liebe zum Stiefvater und Halbbruder verunmöglichte, wie ungerecht seine Darstellung und damit auch seine Einschätzung der erzählten Situationen war: Nicht nur für ihn, sondern auch für den Bruder ist die Geschichte unerledigt.

Silvio Blatter geht zurück in den Ort seiner Kindheit im Aargau und lässt die Geschichte dort Form annehmen, weil die intime Kenntnis der Umgebung und die dort empfangenen Eindrücke eine wichtige Voraussetzung sind für eine „versuchsweise neu erschaffene Kindheit, in einer Annäherung an diese Kindheit, die verloren ist und die ich manchmal schreibend wieder herstellen möchte, die ich also erfinde in meinen Romanen“ (Blatter 1988: 154).

Und wie Dürrenmatts Gullen, Walters Jammers und Späths Barbarwil über sich hinausweisen, bleibt auch diese Welt nicht im Privaten stecken, sondern gibt Einblick in die Seele eines Kindes ebenso wie in die Mentalität einer Schweizer Durchschnittsfamilie und eines Dorfes jener Zeit.

Die literarische Verarbeitung von autobiographischem Material ist verbunden mit dem Problem der Öffentlichstellung von Privatheit. Damit stellt sich die Frage, weshalb ein Schriftsteller das macht und in welcher Weise dies geschieht. Die Grenzen zwischen Privatsphäre und Öffentlichkeit, zwischen Fakten und Fiktionen sind bei selbst erlebten Stoffen durchlässig. Die Wahl spezifischer narrativer Mittel wie die Einfügung selbstreflexiver Passagen oder metanarrativer Bezüge und paratextueller Kommentare, dient der Problematisierung von Erinnern und Erzählen. Das Aufbrechen der Chronologie und die Perspektivwechsel werden eingesetzt, um die Distanz zwischen erzähltem Ich und erzählendem Ich zu akzentuieren und in der Schwebelage zu lassen, wo die Grenze zwischen Fiktionalität und Wirklichkeit verläuft, wie weit sie sich an Selbsterlebtes hält oder sich davon entfernt. Diese Spannbreite ermöglicht die Akzentverschiebung vom Privaten auf die Repräsentativität des Erzählten in einem allgemeineren Rahmen. Die erzählte

Kindheit soll, trotz der dahinter liegenden individuellen Erfahrung, eine mit vielen geteilte Erfahrung sein, wie es schon das Anliegen Gottfried Kellers mit seinem „Grünen Heinrich“ war. Der Schutz der Fiktion ermöglicht die Preisgabe von Privatem – und umgekehrt. Wenn wir fragen, ob solche Strategien nicht für das Schreiben generell gelten, finden wir eine mögliche Antwort bei Hermann Kinder:

Alles Schreiben ist Überlagerung von Innen und Außen. Von dem, was mich unhintergebar prägt, und dem, was mit meinen Sinnen erfahren wurde, das unabhängig von mir existiert. Für das Erzählen von Fiktionen nagelt man gern zwei Pole fest: Im Phantasieren über Sachen scheint das Innere hinter dem Außen zu verschwinden, in den Ich-Phantasien das Außen hinter dem Inneren. [...] Das stimmt aber nur teils. Denn in die ich-ferne Erzählung geht über Stil, Komposition, Motive viel Subjektives ein, wie im autobiographischen Schreiben viel Außen zur Geltung kommt. Das Reizvolle am phantasierenden, fingierenden autobiographischen Schreiben ist gerade die Tänzelei auf der Grenze zwischen Innen und Außen, zu beichten und zu lügen, ist die projektive Vervielfältigung des Ich-Möglichen im Ich-Spiel, in dem Selbst- und Fremdbeobachtungen schamlos verquirlt werden können. (Kinder 2004: 17)

Man müsste vielleicht einschränken, dass dies nur für alles *literarische* Schreiben zutrifft, denn wie Klaus-Michael Bogdal in seiner Einleitung zum Themaheft „Sprachen der Erinnerung“ festhält, gilt, dass uns

Literatur [...] mehr mitteilt als das, was sich zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort ereignet hat und wie und aus welchen Gründen Personen gehandelt haben oder was ihnen widerfahren ist. Danach beginnt Literatur, es sei denn, sie ist belanglos oder trivial. (Bogdal 2005: 4)

Das sind die Kindheiterzählungen der genannten AutorInnen mit Bestimmtheit nicht, denn sie lassen uns teilnehmen an ihrer Identitätsarbeit, die sie öffentlich machen, und indem sie die Grenzlinie zwischen Fiktionalität und Wirklichkeit, zwischen Erinnerung und Vergessen verwischen, kann der Leser ein Stück weit seine eigene Erlebniswelt damit verbinden und seine eigene Identitätsarbeit mit vollziehen.

Literaturverzeichnis

1 Primärliteratur

- AMANN, Jürg (2001): *Am Ufer des Flusses*. Erzählung. Innsbruck.
- BLATTER, Silvio (1988): Das Ei des Grossvaters. In: *Texte in der Arena*. Basel, S. 151–155.
- Ders. (2006): *Eine unerledigte Geschichte*. Roman. Frankfurt am Main.
- MERZ, Klaus (1997): *Jakob schläft*. Eigentlich ein Roman. Frankfurt am Main/Wien.
- PEDRETTI, Erica (1970): *Harmloses, bitte*. Frankfurt am Main.
- Dies. (1995): *Engste Heimat*. Frankfurt am Main.
- WALTER, Otto F. (1988): *Zeit des Fasans*. Roman. Reinbek bei Hamburg.

2 Sekundärliteratur

- BOGDAL, Klaus-Michael (2005): Sprachen der Erinnerung. In: *Der Deutschunterricht* 57, Heft 6/2005, S. 2–5.
- KINDER, Hermann (2004): Das autobiographische Syndrom. Teil I. In: *allmende*. Zeitschrift für Literatur 24/73, S. 17.
- KONDRIC HORVAT, Vesna (2007): Der „dritte Raum“ in Erica Pedrettis Roman „Engste Heimat“. In: *Primerjalna knjizevnost*. Ljubljana, (2), 2007, S. 37–50.
- NEUMANN, Bernd (1991): Paradigmawechsel. Vom Erzählen über die Identitätsfindung zum Finden der Identität durch das Erzählen: Goethe (1822), Thomas Mann (1910) und Bernhard Blume (1985). In: *Edda* 2. 1991, S. 99–109.
- SANDBERG, Beatrice (2004): Das Erzählen von Geschichte(n). Zu Hans-Ulrich Treichels „Der Verlorene“ und Thomas Hürlimanns „Der große Kater“. In: Ahti Jäntti/Jarkko Nurminen (Hrsg.) (2004): *Thema mit Variationen*. Dokumentation des VI. Nordischen Germanistentreffens in Jyväskylä vom 4.–9. Juni 2002. Frankfurt am Main, S. 513–522.
- Dies. (2006): Schreibende Söhne. Neue Vaterbücher aus der Schweiz: Guido Bachmann, Christoph Keller, Urs Widmer und Martin R. Dean. In: Ulrich Breuer/Beatrice Sandberg (Hrsg.) (2006): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bd. 1: *Identität und Fiktionalität*. München, S. 156–171.
- SOLBACH, Andreas (2007): Kindheiten. In: Peter Rusterholz/Andreas Solbach (Hrsg.) (2007): *Schweizer Literaturgeschichte*. Stuttgart, S. 182–184.
- WELZER, Harald (2005): Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung. Göttingen.

Die Geschichte spielt sich im Kopf ab – „Agnes“ von Peter Stamm

Peter Stamms Debütroman „Agnes“ ist eine Geschichte über die Wechselwirkungen von Kunst und Leben bzw. von Literatur und Liebe. „Agnes ist tot. Eine Geschichte hat sie getötet“¹ – sind die ersten Sätze des Buches, die zwar das fatale Ende einer Liebesgeschichte vorwegzunehmen scheinen, aber dies nicht gänzlich tun, denn alles ist möglich, wie in einer der Kritiken über den Roman zu lesen ist,² und die Fabel beginnt sich erst aufzurollen.

Peter Stamm, Jahrgang 1963, lebt in Winterthur und ist seit 1990 freier Autor und Journalist. Neben mehreren Hörspielen sowie den Theaterstücken und Beiträgen für verschiedene Bücher veröffentlicht er 1998 seinen ersten Roman „Agnes“. Im nächsten Jahr folgt die Kurzgeschichtensammlung „Blitzeis“, 2001 der Roman „Ungefähre Landschaft“ und 2003 der Erzählungsband „In fremden Gärten“. 2006 erscheint sein dritter Roman „An einem Tag wie diesem“ und 2008 ein weiterer Erzählungsband, „Wir fliegen“.

Auch die estnische Leserschaft kann anhand der Übersetzung des Romans „Ungefähre Landschaft“ (Hajusad maastikud, 2004; übersetzt von Krista Räni)³ an dem Schaffen von Peter Stamm teilhaben. Für das Frühjahr 2009 ist die Übersetzung seines ersten Romans „Agnes“ angekündigt worden.

¹ Peter Stamm (1998: 9). Im Weiteren sind alle Zitate aus dem Roman „Agnes“ mit dem Kürzel A und der Seitenzahl nachgewiesen.

² Siehe dazu Pia Reinacher (1998).

³ Anlässlich der estnischen Übersetzung seines Romans weilte Peter Stamm im Oktober 2004 auf einer Lesereise in Estland, während der er sowohl in Tallinn und Tartu als auch in Pärnu aus seinem Buch vorlas. Sein Aufenthalt bot zugleich die Möglichkeit, mit ihm ein Gespräch zu führen, das in zwei Tageszeitungen publiziert wurde. Siehe dazu Eve Pormeister/Aija Sakova (2004a, 2004b) und LESEREISE ... (2008).

In „Agnes“ wird auf den ersten Blick eine relativ banale Liebesgeschichte erzählt. Zwei Menschen, eine 25jährige Amerikanerin, die gerade an ihrer Dissertation über Kristallgitter arbeitet, und ein etwa 40 Jahre alter Schweizer lernen einander in einer Bibliothek in Chicago kennen und verlieben sich. Nach einiger Zeit zieht die Frau zu ihm und wird schwanger. Da der Mann, wie er der Frau sagt (vgl. A 90), kein Kind gebrauchen kann, verlässt sie ihn.

Keine Liebe auf den ersten Blick. Und doch bleibt der Mann hängen, vom ersten Augenblick an. Die seltsam ernsthafte Frau, die ihm gegenüber sitzt im Lesesaal, irritiert ihn auf fremde Weise. Der Mann ist kein Romantiker, sein Verstand arbeitet kalt, seine Strategien fürs Leben sind fixiert. Ein Sachbuchautor, der ein Buch über amerikanische Luxuseisenbahnwagen schreibt und sich eben durch einen Bericht zum Armee-Einsatz während des Pullmann-Streiks gequält hat. (Reinacher 1998)

Obwohl der Mann hier als ein sehr kalkulierender Mensch beschrieben wird, als jemand, der genau weiß, was er vom Leben will, hat meine Lektüre einen anderen Eindruck hinterlassen. Mir scheint vielmehr, dass sowohl sein als auch ihr Handeln im Roman oft von inneren Ängsten und Tabus geleitet wird, dass sie gegenüber dem Anderen zugleich Nähe und Wärme, aber auch Fremdheit fühlen. Ein Erlebnis solcher gleichzeitigen Unmittelbarkeit und Unerreichbarkeit zwischen zwei Menschen wird während eines Ausflugs beschrieben.

Die Sonne schien flach durch die Bäume und warf Lichtflecken auf Agnes' ruhenden Körper. Ich schaute sie an und erkannte sie nicht. Ihr Gesicht erschien mir wie eine unbekannte Landschaft. Die geschlossenen Augen waren zu zwei Hügeln geworden, die sich in den flachen Kratern der Augenhöhlen wölbten, die Nase war ein feiner Grat, der gleichmäßig emporstieg, um dann breit gegen den Mund hin abzufallen. Ich bemerkte zum erstenmal die flaumigen Mulden seitlich der Augen, die Rundung des Kinns und der Wangen. Das ganze Gesicht schien mir fremd, unheimlich, und doch war es mir, als sähe ich es wirklicher als jemals zuvor, unmittelbar. Obwohl ich Agnes nicht berührte, hatte ich das beängstigende und zugleich berauschend schöne Gefühl, sie wie eine zweite Haut einzuhüllen, ihren ganzen Körper auf einmal dicht an mir zu spüren. (A 58)

Das Gesicht eines Menschen wird hier mit einer unbekanntem Landschaft⁴ verglichen, die man unter bestimmten Umständen gleichzeitig seltsam und berauschend erleben kann. Der Erzähler spricht über das beängstigende und schöne Gefühl, einen anderen Menschen wie eine zweite Haut einzuhüllen, was in der Wirklichkeit leider kaum möglich ist, aber von einem sehr menschlichen Bedürfnis nach Nähe zeugt. Dies zeigt, dass der Mann durchaus nicht immer berechnend, sondern eben ein Mensch ist, der Wärme und Liebe braucht.

So nimmt man Peter Stamms Charaktere als einfache Menschen wahr, fehlerhaft und oft unberechenbar. Der Autor selbst hat in einem Interview (vgl. Pormeister/Sakova 2004b) gesagt, dass er seinen Figuren beim Schreiben wie Menschen in der Realität begegne. Auch sei er kein auktorialer Schreiber, denn er wisse nicht alles über seine Figuren.

Ich erschaffe sie nicht aus dem Nichts, sondern ich begegne ihnen in meiner Phantasie und beobachte sie ein bisschen. Und sie machen dann, was sie wollen. Dieses Abwarten, was die Figuren tun, wird von amerikanischen Autoren oft beschrieben. Das fand ich für mich die richtige Methode. In meinen ersten Romanen, die nie herauskamen, habe ich alles im Voraus geplant. Dann habe ich gemerkt, das funktioniert nicht gut. Ich muss den Figuren diese Freiheit lassen, weil dann viel mehr geschieht, als wenn ich alles schon weiß und sie Dinge zu tun zwingen, die sie eigentlich nicht tun wollen. (Ebd.)

Eben diese Freiheit der Romanfiguren, so oder auch anders gehandelt zu haben, und die Möglichkeit mehrerer Lesarten des Geschriebenen faszinieren den Leser in Stamms Texten. Es sind die Lakonie und

⁴ Interessanterweise wird an einer früheren Stelle im Roman die Landschaft, durch die der Erzähler mit dem Zug fährt, als etwas Ungefähres, Ungenaues beschrieben, in der der Mensch spurlos verschwinden könnte. (Vgl. A 34) In der zitierten Passage wird aber die Metapher der unbekanntem Landschaft für die Schilderung des menschlichen Gesichts benutzt. Die (Gesichts-) Landschaft hat nichts Ungefähres, im Gegensatz, sie ist ganz genau beschrieben und löst vielleicht eben wegen ihrer Vollkommenheit die Befremdung des Erzählers aus.

Die Verwendung der Motive der unbekanntem und der ungefähren Landschaft in Stamms Texten wäre der Gegenstand einer weiteren Untersuchung; festzuhalten ist jedoch, dass dieses Motiv in seinem Werk immer wieder auftaucht. Nicht zuletzt heißt sein zweiter Roman „Ungefähre Landschaft“, in dem die Welt der Erzählerin als eine ungefähre Landschaft aufgefasst wird, wobei dies nicht mehr aus der Männer- bzw. Außenperspektive geschieht, sondern als ein Selbstbekenntnis angeboten wird. Vgl. dazu Peter Stamm (2004: 21) und Aija Sakova (2004).

Nüchternheit der Erzählweise, ein Stil des Skizzierens, die Birgit Schmid (2004: 85) zufolge den Romanfiguren zusätzlich einen Rest von Geheimnis belassen. Die Figuren seien von einer Aura der Mehrdeutigkeit umgeben: „Sie tragen Leerstellen innerhalb ihrer skizzierten Konturen, ihre Persönlichkeit erschliesst sich über Auslassungen und Andeutungen.“ (Ebd.)⁵

Stamms Figuren sind also nicht bis ins letzte Detail ausgearbeitet und bieten für das Deuten ihres Handelns oft mehrere Möglichkeiten. Dazu hat er in einem Essay über das Übersetzen geäußert: „Es ist das Privileg des Autors, seine Texte nicht verstehen zu müssen.“ (Stamm 2002: 1) Gemeint ist hier anscheinend ein eindeutiges Verstehen, das man fürs Übersetzen eines Textes, eines Satzes braucht.

Die Übersetzerin muss den Text verstehen, muss wissen, was gemeint ist, was nicht gesagt wird, um dasselbe nicht zu sagen. Manches, was im Deutschen offen bleiben kann, muss in einer anderen Sprache ausgesprochen werden. (Ebd.)

Bei Stamm kann man nicht nur einzelne Sätze, sondern auch den ganzen Roman „Agnes“ grundsätzlich auf mehrere Weisen lesen. So wirken die ersten Sätze des Buches „Agnes ist tot. Eine Geschichte hat sie getötet. Nichts ist mir von ihr geblieben als diese Geschichte“ (A 9) auf den Leser zuerst sehr fatal, doch muss man sie nicht nur wortwörtlich lesen, worauf z.B. das Personalpronomen „mir“ hinweisen könnte, weil es nur die begrenzte Perspektive des Erzählers anzeigt.

Am Ende des Romans erfährt man eigentlich nicht, ob die wirkliche Agnes gestorben ist bzw. Selbstmord begangen hat oder, ob sie den Mann nur endgültig verlassen hat. Mehr oder weniger sicher ist dagegen das Ende der Agnes-Geschichte, die der Mann auf Agnes' Wunsch hin schreibt. Darin lässt er Agnes weggehen und im Schnee zu Tode frieren.

Im Roman „Agnes“ wird also eine Geschichte „Agnes“ geschrieben, eine Fiktion in der Fiktion. Diese fängt an, immer mehr Einfluss bzw. Macht über die beiden Hauptfiguren zu gewinnen und somit ihr Leben nicht

⁵ In der „Schweizer Literaturgeschichte“ ist Peter Stamm von Elsbeth Pulver (2007: 396) als Meister der Auslassung beschrieben worden, der in der angelsächsischen Kurzgeschichtentradition steht.

nur zu beeinflussen, sondern auch zu bestimmen. Es ist eine fatale Geschichte, ein fatales Spiel mit der Macht des geschriebenen Wortes. (Vgl. Doering 1999)

Auf Agnes' Wunsch – „Schreib eine Geschichte über mich, [...] damit ich weiß, was du von mir hältst“ (A 50) – lässt der Mann sich auf dieses Experiment ein. Und obwohl der Mann seine Zweifel hat, denn er wisse nie, was daraus werden kann, weil er keine Kontrolle darüber habe, fängt er an zu schreiben. Solange die Geschichte das schon Geschehene beschreibt und wiedergibt, ist alles noch harmlos, sobald sie aber anfängt, sich in die Gegenwart der beiden einzumischen oder Fluchtmöglichkeiten bzw. eine Alternative zur Realität bietet, wird es gefährlich.

„Zunächst bleibt die Erfindung der Wirklichkeit nur um wenige Sätze voraus“, so Sabine Doering (1999). Es sei ein prickelnder Reiz, der dem flüchtigen Moment Bedeutung verleiht. Allmählich entwickeln sich aber Literatur und Leben auseinander. „Immer stärker erliegt der Schriftsteller dem Sog der Worte und genießt die Macht über seine Erfindungen; Agnes ist ganz und gar sein Geschöpf geworden.“ (Ebd.)⁶

Zu Beginn wünscht Agnes sich eine Geschichte über sich selbst, um eine Außenperspektive zu gewinnen⁷ und um eventuell eine Art Liebeserklärung in ihr wiederzufinden, etwas, das auf Schwarz-Weiß niedergeschrieben ist und das man jederzeit neu lesen könnte. Er dagegen möchte einerseits ihr gefallen und Freude bereiten, andererseits wird er vom Schreiben selbst fasziniert, und ab einem bestimmten Punkt kann und will er den Ablauf der Geschichte nicht mehr verhindern.

Während Agnes es zu wissen und zuzugeben scheint, dass Geschichten und Bücher Gewalt über sie haben können, scheint er die Welt seiner Geschichte und die Realität durcheinanderzubringen, oder – möchte man der oben zitierten Kritik zustimmen – die mit dem Schreiben gewonnene Macht nicht aus den Händen geben zu wollen. So kann man seine Reaktion auf die Schwangerschaft von Agnes als eine Flucht

⁶ Wie unten zu zeigen sein wird, übernimmt der Ich-Erzähler außer der Funktion eines Dichters noch eine andere Rolle.

⁷ Birgit Schmid (2004: 100) zufolge geht es ihr um „(Selbst-)Vergewisserung; die Vergewisserung von Wahrheit und von Lebendigkeit“; später, nach der Fehlgeburt, äußert sich auch ihre Besessenheit, „dem Mann Modell zu stehen“ (ebd., 104).

in die fiktionale Welt bzw. als einen Schutz vor den unerwarteten Veränderungen des realen Lebens auffassen.

„Agnes wird nicht schwanger“, sagte ich. „Das war nicht ... Du liebst mich nicht. Nicht wirklich.“

„Warum sagst du das? Es ist nicht wahr. Ich habe nie ... nie habe ich das gesagt.“

„Ich kenne dich. Ich kenne dich vielleicht besser als du dich selbst.“

„Das ist nicht wahr.“

Als müsse ich mich selbst überzeugen, sagte ich nur: „Sie ist nicht schwanger.“ (A 89f.)

Er sagt ihr etwas, das vielleicht nur in seiner Geschichte zutrifft; er schützt sich mit der Geschichte, als sei diese etwas Wichtigeres und Wirklicheres als die Realität selbst, und verdient somit nur ihr Angewidertsein.

Da er „kein Kind gebrauchen kann“ (ebd.), zieht sie weg und sagt ihm, dass er sich keine Sorgen machen müsse, weil sie das Kind selber erziehe: „Du willst kein Kind“, sagte sie, „und du kriegst kein Kind.“ (A 94)

Doch nach einer Fehlgeburt kommen die zwei wieder zusammen, Agnes zieht zurück zu ihm und alles scheint wie früher zu sein. Auch an der Agnes-Geschichte wird weitergeschrieben, sie soll jetzt eine Alternative zur Realität bieten, soll zur Erfüllung bringen, was in der Wirklichkeit gescheitert ist.

„Du mußt es aufschreiben“, sagte Agnes, „du mußt uns das Kind machen. Ich habe es nicht geschafft.“

Ich saß den ganzen Nachmittag am Computer, und Agnes saß neben mir und diktierte mir oder korrigierte mich. Unser Kind wuchs schnell, es lernte schon nach einer halben Seite zu gehen, kurz darauf zu sprechen. Wir schrieben über einen Besuch bei den Großeltern in Florida, über Ferien in der Schweiz, Kinderkrankheiten, über Weihnachten. Margaret bekam die schönsten Geschenke. Ein Dreirad, Bauklötze, Puppen, ein erstes Buch. Agnes und ich heirateten, dann bekamen wir ein zweites Kind, einen Jungen. Wir waren glücklich. (A 116)

Eine Phantasie darüber, was sein oder gewesen sein könnte, ist etwas sehr Menschliches und könnte in schweren Zeiten durchaus als Heilmittel wirken. Doch kann sie allein den Menschen nicht glücklich machen. So wird auch das oben zitierte Happy End gestrichen und nach einem anderen, aber doch irgendwie glücklichen Ende für die

Geschichte gesucht. Dies gelingt ihm nicht wirklich und das Geschriebene stellt ihn nicht zufrieden. So entschließt er sich, der Geschichte zwei Endversionen zu geben: Eine gute für Agnes und eine andere, die die Geschichte tatsächlich brauchte:

Ich hatte den Schluß mit den anderen Seiten zu einem kleinen Heft gebunden. Aber sobald Agnes schlief, arbeitete ich weiter an der Geschichte. Ich ging alles noch einmal durch, änderte, korrigierte und ersetzte das Ende durch „Schluß2“, der sich, wie ich merkte, schon am Anfang abgezeichnet hatte. Es war der einzig mögliche, der einzig wahre Schluß. (A 139)

Er unterliegt dem Sog der Fiktion, bringt etwas in Bewegung, über dessen Ablauf er keine Kontrolle⁸ mehr hat: „Es war, als schreibe ich nicht selbst, als beschreibe ich nur, was in meinem Kopf wie ein Film ablief.“ (A 132)

Und obwohl Agnes versucht, sich von der Geschichte loszusagen, ist es zu spät. „Wir brauchen sie nicht“ (A 137), sagt sie. Sie möchte nicht, dass er die Geschichte bis zum Ende schreibt, weil es nicht gut sei. Denn sie weiß ja, wie erwähnt, dass Bücher und Geschichten Gewalt über den Menschen haben. Sie gesteht, dass sie sich eingebildet habe, sie sei gegenüber der Macht der Fiktion immun geworden:

„Ich lese nicht mehr viel“, sagte Agnes, „vielleicht deshalb. Weil ich nicht mehr wollte, daß Bücher Gewalt über mich haben. Es ist wie ein Gift. Ich habe mir eingebildet, ich sei jetzt immun. Aber man wird nicht immun. Im Gegenteil.“
(A 120)

So wird der Roman zu einer verstörenden Parabel über die Macht der Literatur. (Vgl. Doering 1999) Ironischerweise habe dieser Roman genau so wie die Geschichte innerhalb des Romans, jemandes Leben unwiderruflich beeinflusst. Peter Stamm erzählt nämlich in einem Zeitungsartikel über ein Vorkommnis, das er von seiner italienischen

⁸ Die Fragen des Kontrollierens und des Kontrollverlustes hat auch Birgit Schmid (2004: 90) besprochen: „Den Ich-Erzähler zeichnet eine Ambivalenz aus: Er agiert zwanghaft im Bemühen um Kontrolle und um die Installation seiner Ideen in der Lebenswirklichkeit; woraus wiederum die unbedingte Hingabe an den Kontrollverlust, die Eigendynamik seiner gedanklichen Konstrukte resultiert. Diese Spannung steigert sich mit zunehmender Besessenheit für das fixe Drehbuch, die Agnes-Geschichte, bzw. das Kopfkino als Vorgabe der realen Existenz.“

Verlegerin gehört hatte: Angeblich haben die Sätze aus dem „Agnes“-Roman eine Frau dazu beeinflusst, ihr eigenes Kind umzubringen, also es für die Liebe zu opfern, so wie sich Agnes im Roman für die Kunst opfert:

In Italien war eine junge Frau verhaftet worden, unter dem Verdacht, ihren dreijährigen Knaben getötet zu haben. Als letztes Buch vor der mutmasslichen Tat hatte sie „Agnes“ gelesen. Und hatte darin die Sätze unterstrichen: „Wie uns das Kind auseinandegebracht hatte, führte sein Verlust uns wieder zusammen. Der Schmerz verband uns enger, als uns das Glück verbunden hatte.“ Sätze, die ich geschrieben, die Francesca Gimelli übersetzt hatte und die doch weder ihre noch meine Sätze waren. Es waren die Sätze jener verzweifelten Frau, Sätze, die für sie etwas bedeuteten, was ich nie gedacht hatte. Im Buch waren diese Sätze eine Lüge, eine Fiktion in der Fiktion. (Stamm 2002: 2)

Besonders faszinierend scheint für mich aber die Tatsache zu sein, dass ein im Buch unterstrichener Satz in einer möglichen Morduntersuchung benutzt werden kann. Zeugt dies an sich nicht von der (mutmaßlichen) Macht der Literatur? Oder davon, was in der Interaktion zwischen dem Text und dem Leser bzw. Empfänger stattfinden kann, was ein Wort, ein Satz, ein Gedanke im Kopf eines Menschen auslösen kann?

Und sicherlich löst Peter Stamms „Agnes“ die Phantasie des Lesers aus, denn es ist ein Text, der durch seine elliptische Schreibweise und Mehrdeutigkeit der Figuren auf die „Vorstellungskraft und Vervollständigunfähigkeit des Lesers“ (Schmid 2004: 85) setzt. Auch Peter Stamm selbst sagt, dass jeder Text, jedes Bild, jedes Buch zweimal übersetzt wird – „einmal vom Autor, einmal vom Leser“:

Der Autor schreibt ja nicht einfach, er beschreibt, verwandelt Bilder, Gedanken, lebendige oder fiktive Personen in Worte. Und der Leser kann kein Wort verstehen, ohne aus den Worten wieder Bilder, Gedanken, Personen entstehen zu lassen. [...] Die Bilder, die beim Lesen in unseren Köpfen entstehen, sind nicht die Bilder des Autors, es sind unsere eigenen Bilder. In einer seltsamen Zusammenarbeit zwischen Autor und Leser wird jede Geschichte, die wir lesen, auch zu unserer eigenen Geschichte. Nur so kann Literatur funktionieren. (Stamm 2002: 2)

In seinem eigenen Roman aber ist die Wirkung der Agnes-Geschichte also doppelt so stark, denn sie wird zum einen über eine ganz konkrete,

in der Romanwirklichkeit existierende Person geschrieben, zum anderen aber auch von ihrer Leserin Agnes zu der eigenen Geschichte gemacht, und dies verleiht ihr nur zusätzliche Macht. Wenn man dieser Lesart folgt, müsste man behaupten, dass Agnes nach der Entdeckung des „Schlusses“² und nach seinem Lesen auch tatsächlich so handelt, wie die Geschichte vorgesehen hat, bzw. ihr Ende im Schnee findet.

Obwohl ich als Leserin glauben möchte, dass sie einfach weggegangen ist bzw. sich von ihm und nicht von sich und ihrem Leben losgesagt hat, scheint mir genau so wie auch dem Mann im Roman, die zweite Version, der „Schluss“, irgendwie zutreffender (und glaubhafter) zu sein.⁹

Wieso ist es eigentlich möglich, einer Fiktion zu unterliegen, fragt man sich nach dem Lesen eines solchen Buches wie „Agnes“. Wieso konnten die beiden sich nicht mit der glücklichen Geschichte, die gemeinsam ausgedacht und niedergeschrieben war, zufrieden geben? War es ein menschlicher Protest gegen die Vorbestimmtheit oder die Unfähigkeit zum Glück, mit gut ausgehenden Geschichten zu leben?

„Es muß etwas passieren, damit die Geschichte interessanter wird“, sagte ich endlich zu Agnes.

„Bist du nicht glücklich, so wie wir es haben?“

„Doch“, sagte ich, „aber Glück macht keine guten Geschichten. Glück läßt sich nicht beschreiben.“ (A 68)

Trotz der Tatsache, dass die beiden sich schnell aneinander zu gewöhnen und mit dem „ruhigen“ Leben zufrieden zu sein scheinen, reicht dies nicht aus, denn diese Gleichmäßigkeit lässt sich schlecht beschreiben. Und obwohl auch er in der Alltäglichkeit glücklich sei, ist es zu wenig, um der Phantasie Anregungen für eine spannende Geschichte zu liefern. Birgid Schmid zufolge sei eben die oben zitierte Stelle der Wendepunkt des Romans:

Man kann diesen Satz [Es muß etwas passieren, damit die Geschichte interessanter wird – A.S.] als den „ersten Satz“ bezeichnen: Er ist [einerseits] von zentraler Bedeutung für die Romanhandlung, denn er bringt die nachfolgenden tragischen Ereignisse ins Rollen. [...] Die

⁹ Auch die meisten Kritiker nehmen an, dass Agnes am Ende des Romans den Selbstmord begangen hat, nur Pia Reinacher (2003: 178) stellt die Frage, ob Agnes vielleicht nicht nur für den Erzähler tot ist.

zentrale Stelle – Zäsur im Schreibprozess des Ich-Erzählers, seiner Vorgehensweise und seinem Selbstverständnis – weist gleichsam voraus auf den Erzähler als intriganten Autor. Er wird hier zwangsläufig zum Ränkeschmied, denn „es muss etwas passieren“. (Schmid 2004: 82f.)

Schmid argumentiert, dass der Ich-Erzähler zu einem intriganten Autor wird bzw. fast wie ein Drehbuchautor auftritt, in dem er, zunächst zwar harmlos, vorschreibt, wie jemand auszusehen oder zu handeln hat. Die Alltäglichkeit lässt sich aber, wie erwähnt, nicht gut beschreiben, denn ihr fehlt das Dramatische. Und obwohl Agnes den Ich-Erzähler auffordert, ihr Glück durch viele kleine einzelne Punkte bzw. Momente darzustellen (vgl. A 69), ist in ihm etwas – das Kopfkino, wie Schmid es nennt – schon ausgelöst worden, das nicht mehr rückgängig zu machen ist. Teils bewusst, teils unbewusst bastelt sich in seinem Kopf somit eine Geschichte zusammen, in der Agnes kein harmloses Wesen mehr ist, sondern angeblich ihn nie geliebt und immer an jemanden anderen gedacht hat. (Vgl. A 81) So soll es auch nicht verwundern, dass er die lebendige Frau von sich stößt.

Das Kopfkino bzw. die künstlerische Phantasie und der Drang zu einer in sich stimmigen und wahren Geschichte überwiegt also das Bedürfnis nach der menschlichen Nähe und Liebe. „Er hat in der Kunstproduktion, die hier als Schöpfung verstanden wird, die lebendige Frau überwunden. Letzlich zur Welt gekommen, gleichsam in einer zweiten Geburt, ist der Künstler,“ schreibt Schmid (2004: 94). Nur die Geschichte bleibt übrig und Agnes ist tot, zumindest für ihn, für den neugeborenen Autor, da er die Frau nur in der Imagination bzw. nur die „Idee der Liebe“ (Reinacher 2003: 179) geliebt hat. Birgit Schmid verweist in diesem Kontext auf die Auslegungen von Walter Benjamin über den Schöpfer-Mythos, der in der Geburtsmetaphorik geistiger Produktion zum Ausdruck kommt:

Die künstlerische Schöpfung und Selbst-Schöpfung geht im Bild der Geburt vom Weiblichen, konkret dem Körper der Mutter, aus – als Ursprung, Empfängnis, Inspiration –, hat aber zum Ziel, diesen Ursprung mit der Vollendung des Werks zu überwinden [...] (Zit. nach Schmid 2004: 94).

Somit bleibt dem Mann als Künstler, der die Frau „zur narrativen Ausgestaltung ihrer Zuneigung“ gezwungen und „das Gefühl ins Korsett der Literatur“ gebunden hat, wie Pia Reinacher (2003: 179) es

ausdrückt, nichts anderes übrig, als sein Modell, seine Muse mit der Vollendung seiner Schöpfung – der Geschichte – zu töten.

Literaturverzeichnis

1 Primärliteratur

STAMM, Peter (1998): *Agnes*. Zürich/Hamburg.

Ders. (2001): *Ungefähre Landschaft*. Zürich.

Ders. (2004): *Hajusad maastikud*. Tallinn.

2 Sekundärliteratur

BIOGRAPHIE VON PETER STAMM auf seiner Homepage (2008). Verfügbar unter:
<http://www.peterstamm.ch/biografie> (4.1.2008).

DOERING, Sabine (1999): *Eiswinde in Chicago. An der Literatur erfroren: Peter Stamms gelungener Debütroman*. Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 23.4.1999.

LESEREISE VON PETER STAMM IN ESTLAND (2008). Verfügbar unter:
<http://www.swissbaltic.net/index.php?pageId=1030&l=de> (4.1.2008).

LÖTSCHER, Christine (1998): Erfolg stört nicht. Peter Stamms „Agnes“ wird gefeiert. Doch wie lebt es sich als Shooting-Star der Literaturszene? In: *Tages-Anzeiger* v. 03.05.1998.

PORMEISTER, Eve/SAKOVA, Aija (2004a): Peter Stammi jaoks on naine kui hajus maastik. Vestlus Šveitsi kirjaniku Peter Stammiga. In: *Pärnu Postimees* v. 3.11.2004.

Dies. (2004b): Tunnetuslik avatus ajale. In: *Postimees* v. 29.10.2004.

PULVER, Elsbeth (2007): Von der Protest- zur Eventkultur (1970–2000). In: Peter Rusterholz/Andreas Solbach (2007): *Schweizer Literaturgeschichte*. Stuttgart/Weimar, S. 345–400.

REINACHER, Pia (1998): Es zerstört die Phantasie die Liebe. In: *Tages-Anzeiger* v. 26.10.1998.

Dies. (2003): *Je Suisse. Zur aktuellen Lage der Schweizer Literatur*. München/Wien.

SAKOVA, Aija (2004): Naise oma, mitesirgjoonline maastik. In: *Sirp* v. 22.10.2004.

SCHMID, Birgit (2004): *Die literarische Identität des Drehbuchs. Untersucht am Fallbeispiel „Agnes“ von Peter Stamm*. Bern.

STAMM, Peter (2002): „Die meisten meiner Vorschläge waren einfach falsch“. In: *Der kleine Bund* v. 04.05.2002, S. 1–2.

Eve Pormeister (Tartu)

Mit Müttern und Äpfeln durch die Zeiten. Gertrud Leutenegger: Pomona (2004)

*Ich schreibe, um aus meinen Schmerzen
ein Fest zu machen.*

Ich entdecke manchmal, dass ich gewisse Gesten genau wie meine Mutter ausführe, und zwar so stark, fast schockhaft, als lebte sie in mir weiter. Das ist mein Muttergedächtnis. Aber ich habe sicher auch noch das Gedächtnis eines Tieres, eines Bergs, oder eines Strauchs.¹

Durch dieses Muttergedächtnis, ohne das ein Leben, um Luis Buñuel zu paraphrasieren, kein Leben wäre,² aber auch durch das Gedächtnis der ganzen Natur und des Wortes³ lädt Gertrud Leutenegger uns in ihrem Roman „Pomona“ (2004) zu einem musikalisch-poetischen und wehmütig-festlichen Spaziergang mit Müttern und Töchtern aus drei Frauengenerationen in einem Garten voller farbenreicher Apfel- und Menschengeschichten ein.

An einem wolkenlosen Sommertag, als die Ich-Erzählerin, eine junge Frau, nach der schmerzlichen Trennung von ihrem Mann zum letzten Mal in ihrer ausgeräumten Wohnung in einem Tessiner Dorf herumblickt, entschließt sie sich, die Erinnerungsfetzen an zurückliegende Erlebnisse und Emotionen zusammenzufügen, um ihrer bereits in der fernen Stadt lebenden Tochter die Kastanientorte – *torta panna*

¹ Die beiden Zitate wiedergegeben nach Eve Pormeister (2003: 819, 818). Das Gespräch mit Gertrud Leutenegger fand am 28. Juni 2002 in Zürich statt. Die deutsche Fassung des Gesprächs ist im Besitz der Verfasserin.

² Vgl. Luis Buñuel, den spanischen Filmregisseur, der sagt: „Man muss erst beginnen, sein Gedächtnis zu verlieren, und sei es nur stückweise, um sich darüber klar zu werden, dass das Gedächtnis unser ganzes Leben ist. Ein Leben ohne Gedächtnis wäre kein Leben ... Unser Gedächtnis ist unser Zusammenhalt, unser Grund, unser Handeln, unser Gefühl. Ohne Gedächtnis sind wir nichts [...]“ (GEDÄCHTNIS 2007).

³ Roland Barthes (1982: 23) glaubt, die Sprache sei niemals unschuldig, die Worte besäßen ein zweites Gedächtnis und Erinnerungen.

castagne – „in irgendeiner Form“⁴ zurückzugeben und zumindest in dieser Gestalt für sie „Herkunft, Kindheit und Sprache“ (POM 8) zu bewahren und eines Tages ihr

den Teller mit der vergessenen Kastanientorte [zu] bringen, torta panna castagne, geisterhaft leicht geworden durch all die verflossenen Jahre, und doch nährend wie nur eine Traumspeise es sein kann. (POM 139)

Wie in einem „Musikstück“ (Linsmayer 2004: 11)⁵ bzw. in einem „Rondo“ (Arnold 2004: 32)⁶ werden die Erinnerungen an das Erlebte sowie die dabei heraufbeschworenen Fetzen von Geschichten in einer durchdachten Komposition zu einem Ganzen zusammengehalten. Aus bestimmten Themen und aufeinander bezogenen Motiven⁷ bzw. Leitmotiven, die durch ihre bildliche Kraft neue sinnliche Wahrnehmungen und andere Wirklichkeiten entwickeln oder die uns abhanden gekommenen, einst vertrauten sinnlichen Wahrnehmungen und Wirklichkeiten im Unbewussten freisetzen, webt Gertrud Leutenegger ein poetisches Gewebe zwischen persönlicher Geschichte und kollektivem Bewusstsein. Dass sie nur an Wirklichkeit im Plural glaubt, an „Wirklichkeiten, die wir mit unseren Ahnungen und unseren Zuwendungen vorstrukturiert haben. Und Wirklichkeiten, die außerhalb unserer eigenen Gewalt aufwachsen“, verkündet sie energisch und nachdrücklich bereits in ihrem Erstling „Vorabend“ (1975: 108).

Doch nicht allein die Struktur des Romans wird von musikalischen Prinzipien regiert, sondern die ganze Syntax. Und die Bilder, die

⁴ Vgl. Gertrud Leutenegger (2004: 7). Im Weiteren sind alle Zitate und Vergleiche mit dem Sigel POM und der Seitenzahl nachgewiesen.

⁵ „Die Erzählung ist wie ein Musikstück komponiert, das aus zwei grossen Themenkreisen Motive bezieht, die jeweils unverfremdet anklingen, nach und nach variiert und mit andern Motiven verwoben werden, in regelmässigen Abständen wiederkommen, sich zu längeren Sequenzen verdichten, erneut verschwinden und auf den letzten Seiten wie in einer finalen Koda nochmals nebeneinander treten.“ (Linsmayer 2004: 11)

⁶ „Das Buch ist gebaut wie ein Rondo, es beginnt da wieder, wo es endet – das alte Spiegelgeschichten-Prinzip. Es ist zugleich ein Triptychon; im Zentrum steht die Erzählerin, die erinnernd zurückblickt auf ihre Kindheit und die ihre Erinnerungen weitergibt an die Tochter. Und das Erzählte geschieht auch an drei Orten [...]“ (Arnold 2004: 32).

⁷ Gemeint sind vor allem das Apfel-, Mutter-, Orion-, Sirius-, Todes- und Kastanientortenmotiv.

Gertrud Leutenegger malt, sind häufig vibrierende, gleitende, beleuchtende, fließende, fliegende, flatternde Bilder; sie sind nichts fest Gefügetes, sie sind wie Daniel Annen (2007: 29) treffend sagt, „in steten Metamorphosen begriffen [...]. Dahin gehen auch die Musikmetaphern, wobei stets zu beachten ist: Bei aller begrifflichen Unbestimmtheit der Musik gibt es oft genug deutlich den basso continuo“. Auf das mögliche Miteinander von Schreiben bzw. Sprache und Musik sowie ihre Wirkung geht Gertrud Leutenegger in ihrem Prosastück „Generalbaß“ aus dem Band „Gleich nach dem Gotthard kommt der Mailänder Dom“ (2006) ein:

Draußen in der Nacht wütet der Föhn, wirft die Ziegel vom Dach, schleift abgebrochene Birkenäste über die Gartenwege, verdünnt die Berge zu messerscharfen Silhouetten, akkordiert von der Schreibmaschine meines Vaters, bald in Übereinstimmung, bald in Dissonanz, immer aber im Wettstreit, als könnte es ihr gelingen, das aufgebrachte Weltall zu besänftigen. (Leutenegger 2006: 25f.)

Bereits in „Kontinent“ schwärmt die Erzählerin von einer Musik, „die so bedingungslos durch alle Natur und jedes ihrer vergewaltigten Elemente hindurchgegangen wäre, daß sie mit dem Brausen im Weltinneren eins werden könnte“ (Leutenegger 1985: 38). Und am Ende der Geschichte „Generalbaß“ spricht die Ich-Erzählerin die mögliche effiziente Kooperation von Schreiben und Musik durch den *Generalbass*⁸, der bekanntlich oft Improvisationen ermöglicht und somit Einengungen verbannt, ganz explizit aus. Die Autorin lässt uns ahnen, dass durch Schreiben eine solche Continuo-Struktur in die Welt unserer Erscheinungen gebracht werden kann: „... die schwarze Hermes orchestriert mit ihrem Hämmern das Klappern der Fensterläden, das entfesselte Wüten des Sturms: Basso continuo.“ (Leutenegger 2006: 28)

Die Verbindung von Musik und Sprache scheint für diese ungemein lyrische Erzählerin äußerst wichtig zu sein. Alle ihre Texte sind von

⁸ Der Generalbass oder Basso continuo (ital. „ununterbrochener Bass“) – das harmonische Gerüst der Barockmusik – besteht zum einen aus einer festen Vorgabe, der Basslinie (die tiefste Instrumentalstimme) und zum anderen aus einer nicht so festen Vorgabe, also aus zum musikalischen Ablauf passenden Akkorden, angegeben durch Ziffern und andere Symbole, welche über oder unter die Noten der Generalbassstimme geschrieben werden und deren Realisierung dem Spieler überlassen wird.

Musikalität und Stimmhaftigkeit geprägt. Wie sie in unserem Gespräch im Juni 2006 in Zürich sagt, nimmt sie jede fremde Sprache eminent akustisch wahr und behält sie über das Ohr im Gedächtnis. Sie glaubt, dass sie beim Schreiben auch oft vor sich hin spricht, als handelte es sich um eine Komposition. „Und sucht man nicht während des Prozesses des Schreibens Trümmer und Fragmente von verlorenen Melodien?“ – fragt Gertrud Leutenegger daselbst. (Zit. nach Pormeister 2003: 819) Nicht zuletzt entwickeln auch die Verwendung von musikalischen Prinzipien und die Musikalität der Sprache neue Möglichkeiten sinnlicher Wahrnehmung, wecken andere Wirklichkeiten (wieder) oder setzen unterdrückte, unbewusste Gefühle frei und durchbrechen bzw. dekonstruieren so die Eindeutigkeiten und die Erstarrungen unseres Alltags. Unwillkürlich denkt man dabei an die Worte von Ingeborg Bachmann (1987b: 637) über die Kraft der Musik beim Wecken sowohl der neuen als auch der alten Wahrheiten und über die Teilhabe jeder Sprache, die diese Wahrheiten ausspricht, an eine universale Sprache durch Musik.

Von Musikalität und Klang geprägt ist auch die Sprache von Gertrud Leuteneggers Mutter- und Apfelbuch „Pomona“, das wie ihre anderen Texte als ein Ohren-Text⁹ und nicht nur als ein Augen-Text zu wirken scheint. Dies wird verstärkt durch eine besonders auffällige Musikmetapher, die in Menschen Befreiungsgefühle aus- und Erstarrungen bzw. Versteinerungen auflöst und sich somit der linearen, eindimensionalen Denkweise und Wahrnehmung der Welt widersetzt – den BLUES. (Vgl. POM 152f.) Magisch mit hineingerissen in diesen Erlebnissog wird auch die junge Mutter auf dem Dorffest in der Villa Giambattista.

⁹ Dieser Aspekt lässt sich bei Gertrud Leutenegger – nicht allein in „Pomona“ – auch im Cixous’schen Sinne betrachten und weist somit Berührungspunkte mit der *écriture féminine* auf. Hélène Cixous zufolge enthält ein Text immer auch eine Form von Sprache, die „zum Ohr spricht“, eine Sprache bzw. die Stimme, die vom Körper ausgeht und die als „textuelles Unbewußtes“ im Ohr des Rezipienten erklingt. Ein weiblicher Text sei geprägt von der Musikalität und Stimmhaftigkeit – „für die Stimme geschaffen“ –, die in der Auseinandersetzung, im Kampf mit der Sprache entsteht. Durch die Musikalität sei er geprägt vom Rhythmus, der den ganzen Körper zu erfassen vermag. (Vgl. Cixous 1980: 60, 61, 78, 85)

Wie anders gestaltet sich das Mutterbild bei Gertrud Leutenegger im Unterschied zu manch jüngeren, in den 60er und späteren Jahren geborenen Autorinnen der so genannten „Tochtergeneration“ (z.B. Ruth Schweikert, Milena Moser, Zoë Jenny), die ab den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts durch den Paradigmenwechsel in Wirtschaft, Ökologie und Medien eine neue Selbst- und Weltwahrnehmung entwickeln und ihre Kritikpfeile von nun an immer mehr gegen ihre 68er-Muttergeneration richten: unverhüllt und unverfroren, teils frech und rachsüchtig, aggressiv und gehässig, wie beispielsweise Ruth Schweikert in ihrem Erstling, dem Erzählband „Erdnüsse. Totschlagen“ (1994). Gertrud Leutenegger hingegen macht in ihren Büchern „Vorabend“ (1975), „Ninive“ (1977), „Sphärenklang“ (1999) und „Pomona“ (2004) aus der Muttergestalt nicht nur kein Kritik-, Wut- oder Racheobjekt, sie räumt ihr eine bevorzugte Stellung ein. Die Mutter, die bereits im Erstling als die allernächste Person hervortritt, bei der man einerseits (kindliche) Geborgenheit sucht, um die man andererseits bangt, wird im letzten Roman zur Spenderin und Bewahrerin des Lebens schlechthin, nahezu zur *Großen Mutter*, der *Muttergöttin*, der *Erde* emporstilisiert, die Leben und Tod in sich vereint, die den Kreislauf des Lebens öffnet und schließt. Die verborgene Angst um den Verlust der Mutter, die in der erinnernden Rückschau nochmals zum Leben erweckt wird, steigert sich bis zu einem traumatischen Abschied und einem nagenden Schmerz,¹⁰ weil die Ich-Erzählerin nicht bei ihrem Sterben zugegen gewesen ist¹¹ und außerdem nicht wüsste, wie sie selber je ohne den Abschied ihrer Mutter einmal zu sterben vermöchte (vgl. POM 110):

Es schneite, selten genug für diese südliche Gegend, in großen kreisenden Flocken, ohne daß die Erde weiß wurde, voller Entzücken schautest du in den Himmel hinauf, aus dem unaufhörlich die Schneeflocken stöberten, während weit weg, in dem noch dunklen Zimmerwinkel, meine Mutter zu atmen aufhört, lautlos, ohne Kampf. *Aber ich bin nicht bei ihr gewesen*, ich habe sie nicht im Arm gehalten, so wie

¹⁰ Vgl. dazu POM 10, 40, 43, 62, 110, 111, 156.

¹¹ Ein ähnlich innerer Gefühlszustand wird in dem im selben Jahr erschienenen Roman „Das Buch des Vaters“ von Urs Widmer reflektiert, wo der Ich-Erzähler und seine Mutter am Abend vor dem Morgen, an dem der Vater stirbt, trotz dessen Bitte da zu bleiben, in den Zirkus gehen. Beim Sterben des Vaters ist der Sohn allerdings zugegen gewesen.

sie mich, als ich auf die Welt kam, seit dieser Morgenfrühe *frißt ein Schmerz an mir*, [...] (POM 40).¹²

Doch die unendliche Stille bei der im offenen Sarg liegenden Mutter im frostkalten Kerchel, wo die drei Frauengenerationen, zwei namenlose Frauen und ein mit „Du“ angesprochenes Mädchen, sich zur letzten Begegnung zusammengefunden haben, ist unaufhebbar; selbst die Angst um die Mutter ist nicht wieder zu holen (vgl. POM 110):

Eine so unbedingte Einsamkeit geht von ihr aus, daß ich mich nicht mehr rühre, mich nur nochmals in ihr Gesicht versenke, bis ihre Einsamkeit zu der meinigen wird, es ist ihre letzte Gabe an mich, sie steht im schwach erleuchteten Keller vor den Apfelhurden, langsam wendet sie sich um und lächelt, als sie mich auf der Schwelle erblickt. (POM 110f.)

Die Gefühle, die in der Mitte des Buches (vgl. POM 111) am Sarg der Mutter noch einmal durchlebt werden sowie die einstigen Lichtstimmungen in der Gegenwart der Mutter vor den Apfelhurden¹³ bilden das gedankliche und das bildliche Gerüst für den Erzählprozess und das Austragen des Konflikts. Genau diese sinnlich wahrnehmbaren Erfahrungen, Ereignisse und Eindrücke scheinen Gertrud Leutenegger für die Auslösung des Erinnerungsvorgangs und der inneren Handlung, für die Sinnfindung *par excellence*, aber auch für das Vergessen entscheidend zu sein:

Am Ende behält man wenig von einer Kindheit; einen Geruch, eine Lichtstimmung, eine Geste. Alles andere ist zum Stoff geworden, aus dem wir atmen, handeln, vergessen. (POM 9f.)

Vor diesem poetologisch-ästhetischen Hintergrund rollt der Stoffballen auf, aus dem die Erzählerin und ihre Tochter atmen, handeln und vergessen; Gerüche, Stimmungen und Gesten werden wieder lebendig, wecken Gefühle und Gedanken an die Orte und Räume, welche Erinnerungen konservieren¹⁴. Sie wirken *beinahe* echt, die Erinnerungen

¹² Vgl. dazu auch POM 10, 43, 110. Alle im Weiteren in den Zitaten kursiviert geschriebenen Textstellen sind meine Hervorhebungen.

¹³ Die Apfelhurden werden bereits auf der zweiten und dritten Buchseite (vgl. POM 8, 9) und dann noch kurz vor dem endgültigen Entschluss der Ich-Erzählerin (vgl. POM 173) als retardierendes Moment in modifizierter Form reflektiert.

¹⁴ Von der Funktion des Konservierens von Erinnerungen durch Orte, Landschaften und Räume spricht auch Martin Todtenhaupt (2006: 254–257) in seinem Artikel über

bzw. Erinnerungsfetzen – das Fragmentarische und das Bruchstückhafte wohnen ihnen inne – an die Kindheit der Ich-Erzählerin in der Innerschweiz und die inzwischen verstorbene Mutter, an ihre eigene Erwachsenenzeit und die Kindheit ihrer Tochter in einem Tessiner Dorf, an dessen Geschichten und die Trennung von dem exzentrischen, trunksüchtigen Mann Orion, mit dem sie in ein lebensgefährliches Beziehungsgeflecht hineingezogen ist, das aufzulösen ihr beinahe übermenschlichen Mut (vgl. POM 119) abverlangt.

Das brüchige Verhältnis¹⁵ mit der Umwelt, vor allem mit dem Partner, scheint die Autorin dermaßen aufgewühlt zu haben, dass sie vor „Pomona“ diesen Konflikt in Prosaform gar nicht mehr bewältigen zu können glaubt und sich zunächst auf die Suche nach einem neuen Terrain begibt. Im „Sphärenklang“ (1999), einem dramatischen Poem, in einer aus der russischen und bulgarischen Literatur gebräuchlichen Gattung, die epische und lyrische Elemente einbindet, versucht sie ihn „in einer inhaltlich wie formal radikalisierten Weise“ (Bucheli 1998: 45) zu lösen. Und dennoch scheint sie sich, wie ganz am Anfang ihres Schaffens, wegen der „Knappheit und Absolutheit“ der Gedichte, die „unter Umständen etwas Gewalttätiges haben können“ (zit. nach M. v. 1977: 41), auch diesmal etwas eingeengt zu fühlen. Mag sein, dass auch für sie wie für Peter Bichsel die Prosa beeinflussbarer ist als die Lyrik. Und obgleich dieser traumatische Text des dramatischen Scheiterns einer Beziehung das Geschehene weder gänzlich ungeschehen macht noch einen Ausweg weist, wird in den Schlussworten des „ER“ durch das Kind doch ein Funken Hoffnung aufbewahrt: „Die Tür öffnet sich! Da; im dunklen Spalt: ein Händchen!“ (Leutenegger 1999: 65): ein Händchen, das von der Ich-Erzählerin in „Pomona“ ungeheuren Mut erfordert, dem Kind die Wahrheit und die Fluchtnotwendigkeit zuzumuten, weil dann „nochmals eine Nabelschnur durchschnitten“ (POM 174) werden muss; ein Händchen, das sich der Mutter entgegenstreckt und sie zum Auf- und Ausbruch ermutigt (vgl. POM 73); ein

Peter Härtling. Offensichtlich in Anlehnung an Aleida Assmanns Buch „Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses“ (C.H. Beck, München 1999) nennt er sie „Erinnerungsräume“.

¹⁵ Das brüchige Verhältnis des erzählenden Ich zu seiner Umgebung und die Auseinandersetzung mit der bzw. die Anspielung auf die Geschlechterproblematik kennzeichnen alle Texte Gertrud Leuteneggers.

Händchen, das die drei Generationen durch das Muttergedächtnis verbindet und die Ich-Erzählerin zu veranlassen scheint, sich in die Traum- und Erinnerungswelt zu der Mutter in deren Apfelwelt zu begeben – durch die Zeiten und über die Zeiten hinaus:

Während meiner Erzählungen schautest du, rücklings auf dem Sitz, durchs Zugfenster in die verdämmernde Winterlandschaft hinaus, aber plötzlich wendest du den Kopf und blickst mich über die Schulter an, *es ist der Blick meiner Mutter*, die sich umdreht während des Apfelreigens, auf der braungetönten Aufnahme mit der Mädchengruppe, [...] nur die aufgenähten *Äpfel rot*, rot auch die Äpfel im offenen schwarzen Haar, im Blick *dasselbe wortlose Wissen wie jetzt in deinen Augen, als wäre ich nur dazu auf der Welt, damit es von meiner Mutter auf dich überspringe*, und als wäre überhaupt *ihr Tod* gänzlich unannehmbar, blitzte nicht in der kurzen Umdrehung deines Kopfs, dem über die Schulter zurückgeworfenen Blick *der Traum* wieder auf, *den sie als einziger Mensch von mir gehabt hatte*. (POM 63f.)

Ob die Mutter der Ich-Erzählerin in ihrer Apfelwelt als die Göttin der Früchte auftritt, wie Rike Felka (2004) glaubt, scheint nicht vorrangig zu sein. Doch muten andererseits die Beziehungen der Mutter zu den Äpfeln, über deren Sorten und Beschaffenheiten sie beachtenswerte Kenntnisse besitzt, nahezu geheimnisvoll und mystisch an und geben schon Anlass, sie mit der Apfelgöttin zu vergleichen.

POMONA haben die Römer die Apfel-Mutter, die Göttin der Baumfrüchte, vor allem des Obstes, und die Spenderin des Lebens genannt. *Pomona*, die mit Früchten und Baumstamm, mit einem Apfel in der Hand und mit einem ihren Garten bewachenden Hund erscheint. *Pomona*, die ihren Garten gegen allerlei Feldgeister genauso zu verwahren weiß wie die Ich-Erzählerin ihr Leben gegen das „Schattenreich“ (POM 109) und gegen das „Augenblicksleben“ (POM 15) des herumwütenden, „eine außerordentliche Kraft zum Vergessen“ (ebd.) besitzenden Orion. *Pomona*, die schließlich dem Buch den Titel gibt und deren Symbol, der APFEL, als metaphorisches Hauptmotiv bzw. Leitmotiv Erinnerungsfetzen, Träume, Assoziationen, Wahrnehmungen und Wirklichkeiten zusammenfügt.

Im duftenden Reich der symbolträchtigen, zwischen irdischen und himmlischen Sphären vermittelnden Äpfel, auf den so genannten Kabinettsitzungen mit der Apfelleferantin Klara und insbesondere im

Keller vor den Apfelhurden sieht die Ich-Erzählerin die Mutter, die sich langsam umdreht, eine Spinnwebe aus dem schwarzen Haar streicht und ihr eine Berner Rose – den ihr „liebsten Apfel“ (POM 8) – entgegenstreckt, wieder aufleben. Dabei dringt ihr Blick nicht allein nach oben, in die astronomischen Weiten – vermittelt durch die Früchtgöttin, das himmlische Treiben Orions und den epileptischen Jungen Sirio –, sondern auch nach unten, ganz nahe zur *Mutter Erde*, immer mehr hinabstrebend in die unterirdischen Sphären: vom Keller über die Friedhofs- und Beinhausbesuche bis zum Bereich der Toten. Hier begegnen sich *Leben* und *Tod* in Gestalt der Apfel-Mutter und der Todesanzeigen aus Zeitungen im Keller sowie der krebserkrankten Klara, aber auch in Gestalt von Äpfeln als Symbol der Unsterblichkeit und zugleich der Anfälligkeit für Krankheiten.

Es sind *Grenzsituationen* (vgl. Reinacher 2003: 138), die Gertrud Leutenegger interessieren, oder *Grenzfälle*, wie man sie im Anschluss an Ingeborg Bachmann (1987a: 565) nennen könnte: Grenzsituationen zwischen Liebe und Zusammenleben, zwischen Überleben und Nichtüberleben, zwischen Leben und Tod. Wie ein roter Faden zieht sich durch das ganze Buch das Motiv des Todes, vor dessen furchteinjagendem Antlitz wir Menschen als Grenzgänger leben, hoffen und entscheiden müssen. Auch die endgültige Entscheidung der Ich-Erzählerin, die in der Stadt am Meer gefällt wird, kommt über die (symbolische) Verschränkung von Tod und Leben, von Himmel und Erde zustande: einerseits wird der kleine Friedhof und die Erinnerung an den Tod des achtzehnjährigen Ernesto Lupi durch Blitzschlag (vgl. POM 169) geschildert, andererseits mündet das Buch in die Schlussworte „weil ich, mit dir zusammen, lebendig bleiben wollte“ (POM 175). Aber auch der doppeldeutige Sinn des Durchschneidens der Nabelschnur beinhaltet „dieses Stirb und Werde“ (Goethe)¹⁶: zum einen die Trennung von der Herkunft, Kindheit und Sprache (aus dem Licht ins Dunkel), zum anderen den Eingang ins Leben, das Selbstständigwerden und die Öffnung neuer Möglichkeiten (aus dem Dunkel ins Licht). Inzwischen ist die Grenzerfahrung Tod für die Autorin zu einer

¹⁶ Goethe (1994b: 18f.): „Und solange du das nicht hast,/Dieses: Stirb und Werde,/Bist du nur ein trüber Gast/Auf der dunklen Erde.“ Das Stirb und Werde-Motiv, das heute zumeist als literarisches Motiv verwendet wird, wurde früher bei verschiedenen Initiationsriten verwendet.

unumgänglichen Erfahrung geworden, denn mittlerweile ist ihre Mutter gestorben und sie selbst hat gegen den Brustkrebs anzukämpfen gehabt.

Zwischen Leben und Tod kullern und rollen auch die Äpfel, die Gertrud Leutenegger anstatt der etwas geheimnisvollen Orangen¹⁷ ihres Debütromans „Vorabend“ regnen¹⁸ lässt. Zwar erwartet uns in „Pomona“ ein Regen von recht typischen Alltagsfrüchten, die indes jedoch sogleich die Sinne erregen und verheißungsvoll, mythen- und symbolbeladen sind: ein Regen von so genannten Liebesäpfeln, Kindheitsäpfeln, Pausenäpfeln, Revolutionsäpfeln, Flucht- bzw. Aufbruchsäpfeln. Als „gedächtnisöffnendes Spezifikum“ (Felka 2004) für alle Zeit- und Gemütsrichtungen, als Vermittler der Gemütslagen und Zustände der Personen¹⁹ führt die Autorin den Apfel, dieses „Traumsediment aus dem Paradies“ (POM 62) in ihre Geschichte ein, das alle Sinne der Ich-Erzählerin für Harmonie wachhalten hilft und das gegen Schluss des Buches (vgl. POM 173) zu einem symbolischen Konfliktlöser avanciert. Durch den Apfel auf dem Ölbild, der aus dem Weidenkorb der Heiligen Familie herausfällt, erlöst die Ich-Erzählerin sowohl sich selbst als auch ihre Tochter. Als *konfliktlösendes Spezifikum* oder als *erlösendes Mittel*²⁰ könnte mithin der Apfel auch betrachtet werden.

¹⁷ Das Bild wird allerdings auch hier einmal dargeboten. (Vgl. POM 21)

Denkt man etwa an Raffael Ganz' „Orangentraum“ (1961) und Jörg Federspiels „Orangen und Tode“ (1960), scheinen ‚Orangen‘ gerade ein symbolisches Phänomen in der schweizerischen Literatur zu sein.

¹⁸ „... und selten hat man in einem Buch so ganz nebenbei auch Lust auf Äpfel bekommen, auf die alten Sorten, die einst mit soviel Sorgfalt angebaut, geerntet und versorgt wurden, von denen so viele längst verschollen und deren Namen schon Poesie sind: Berner Rose, Schwyzer Breitich, Lederapfel und Gravensteiner, Berlepsch, Ontario und Boskoop, Karbantich, Schafsnase, Akristan und Roter Astrachan, Jonathan und Goldparmäne.“ (Arnold 2004: 32)

¹⁹ Vgl. dazu Charles Linsmayer (2004: 11): „Was [Äpfel – E.P.] innerhalb der Themenpalette des Romans nicht etwa als Füller erscheint, sondern als eine fein differenzierte Welt von Farbe, Haut, Krankheit und Verletzung, die bildhaft-apokryph genau die Bereiche und Zonen anklingen lässt, die in der Beziehung zwischen Orion, der Erzählerin, und ihrem Kind ausgespart sind.“ Allerdings, wie zu zeigen sein wird, nicht allein in dieser Beziehung.

²⁰ In der christlichen Symbolik ist der Apfel seit dem 11. Jahrhundert ein Zeichen der Erlösung von der auf dem Sündenfall basierenden Erbsünde.

Dreimal, wie das Bild mit der vor den Apfelhurden stehenden Mutter,²¹ erscheint das Ölbild mit der Heiligen Familie auf der Flucht nach Ägypten und dem kleinen rotbraunen Apfel.²² Das ist ein Bild, das die Mutter während des Krieges einem geflüchteten italienischen Maler abkauft, das später zu der Tochter wandert und schließlich „in sein Leintuch gehüllt wie ein Verwundeter“ (POM 97) von drei Spediteuren als Erstes in die noch leere Stadtwohnung gestellt wird. Dreimal verbindet sich demnach mit dem Apfelmotiv das Flucht- bzw. Aufbruchsmotiv.

Zunächst unmerklich, dann langsam immer auffallender beginnt der kleine rotbraune Apfel auf dem Ölbild, das am Fronleichnamstag an die Mauer gestellt (vgl. POM 26) und dann in der Erinnerung an eine Kabinettsitzung der Mutter mit Klara (vgl. POM 95) betrachtet wird, zu rollen.

„Der Apfel auf dem Ölbild rollt und rollt [...]“ (Ebd.).

Die Ich-Erzählerin weiß das, und sie weiß auch, dass die Mutter unterwegs zu ihr und zu ihrer Tochter ist. (Vgl. POM 65) Sie weiß dies durch ihre Katze, zu der sie seit der Neujahrsnacht eine geheimnisvolle Beziehung entwickelt und die ihr „*wie teilzuhaben an einer jenseitigen Welt*“ (POM 74) erscheint, „aus der sie mir tröstliche undechiffrierbare Nachrichten vermittelte, und ich übergab ihr meine Trauer, und sie nahm sie mit hinüber, so wie ich ihr später vielleicht meine Krankheit übertrug, an der sie sterben sollte, während es mir grausam vorkam, daß ich überlebte“ (ebd.). Sie weiß dies also durch die Katze²³, dieses legenden- und mythenumwobene, aufgeklärte und selbstständige Wesen, dem mancherlei psychische Fähigkeiten nachgesagt werden und das immer auch bei den Sterbenden geweilt und aus ihrem Körper heraustretend den Toten begleitet habe.

„Der Apfel auf dem Ölbild rollt und rollt [...]“ (POM 95):

²¹ Vgl. dazu POM 8, 9, 111, 173.

²² Vgl. dazu POM 26, 95–97, 173.

²³ Vgl. dazu auch Diana Cooper/Shaaron Hutton (2007: 39f.) und KATZENMYTHOLOGIE (2007).

Es muß ein Boskoop sein, kein anderer Apfel auf den Hurden im Keller hat diese bräunlich ziegelrot verwaschene Farbe, anfänglich von mattem Glanz, doch in den Winternächten mutierend zu einer schrumpfligen Lederhaut, *der Apfel auf dem Ölbild rollt und rollt*, gleich wird er seine vollkommen verfaulte Unterseite zeigen, weder eine Goldparmäne noch eine Berner Rose hob ich je so vorsichtig auf wie einen Boskoop, [...] und ahnte daß er vom Kernhaus her bis auf eine dünne mürbe Fleischschicht unter der Schale bereits restlos verfault war. Auch *der Apfel auf dem Ölbild*, wohl eben aus dem Weidenkorb der Heiligen Familie *herausgerollt*, kann nicht anders als *überreif* und *von Fleischbräune befallen* sein, [...] (POM 95f.).

Der aus dem Weidenkorb herausgerollte überreife und von Fleischbräune befallene Apfel des Fluchtbildes, der während des Erzählens auch aus dem Bild herauszurollen beginnt, signalisiert zum einen bildhaft die Unmöglichkeit der Wiederherstellung der partnerschaftlichen Beziehung zwischen Mann und Frau. Zum anderen verweist er darauf, dass die Zeit überreif für die endgültige Entscheidung und den Ausbruch aus dieser Beziehung ist – mag dies auch fluchtartig geschehen. Und als die Mutter gegen Schluss der Erzählung zum letzten Mal „aus einem schwach erleuchteten Keller“ (POM 173) erscheint, rollt der Boskoop, dieser FLUCHTAPFEL aus dem Ölbild mit der Pyramide, in die Hand der Tochter. Die tote Mutter ermutigt also Tochter und Enkelin zum unverzüglichen Aufbruch und gibt dazu mit dem „Fluchtapfel“ ihren Segen. Denn fluchtartig²⁴ scheint dieser unumgängliche Umzug tatsächlich zu sein:

... meine Mutter wendet sich von den Apfelhurden ab und streckt mir, als sie mich auf der Schwelle erblickt, einen Apfel entgegen. Doch warum ist es keine Berner Rose? Es ist ein kleiner, braunrot verwaschener Apfel, mit stumpfem Glanz, die Haut bei der Stielgrube schon etwas lederig, es ist ein Boskoop, der *Fluchtapfel auf dem Ölbild mit der Pyramide*, meine Mutter streift ihn ein letztes Mal an ihrem Kleid ab, dann schaut sie mich an mit einer Dringlichkeit, als wäre die Zeit ihres Verweilens dramatisch knapp. (Ebd.)

Dass etwas in Bewegung gerät, verrät durch seine Farbenmetaphorik und die darin symbolisierten Stimmungen, Verheißungen, Anregungen

²⁴ Vgl. dazu: „in der bedrohlichen Hast des Umzugs“ (POM 7) – „meinen hastigen bedrohten Umzug“ (POM 97).

und Kräfte bereits das erste Apfel- und Mutterbild, auf dem die Mutter der Tochter die Berner Rose, „vom sattesten Karmin, lavendelfarbig bereift“ (POM 9), in die Hand legt: Die beruhigend wirkende Heil- und Gewürzpflanze Lavendel symbolisiert das geheime Einverständnis in der Liebe²⁵ und ihre Blütenfarbe Violett²⁶ steht für das Weibliche und Empfindsame, für die unheimliche Seite der Phantasie und für die Sehnsucht, das Unmögliche möglich zu machen. Es steht auch für Übergang und Verwandlung, überlegtes Handeln und Klarheit, für das Gleichgewicht zwischen Himmel und Erde sowie für Weisheit und Liebe. Diese Farbe korrespondiert mit dem auch Freiheit, Liebe und Aufruhr signalisierenden organischen roten Farbstoff Karmin. Die „aufgelösten Ordnungen wiederherzustellen, Zerstörtes ungeschehen zu machen“, sich „weder aufzugeben noch zugrunde zu gehen“ (POM 119), ist die Ich-Erzählerin nach dem „feindlichen Blick“ (POM 117) ihres Mannes tatsächlich nicht mehr bereit, weil sich ihre Tochter sonst während ihrer ganzen Kindheit unter dem Bett „wie in einem Glassarg“ (POM 119)²⁷ verstecken müsste, „und während du weiter wachsen würdest, wüchse auch der Glassarg mit dir“ (ebd.). Darum würde sie weder ihr noch sich selbst „das Abrupte“ (POM 171) ihrer Entscheidung ersparen können, „sie auszuführen wie den Schnitt mit einem Messer“ (ebd.).

Mit dem die geistige und moralische Hilfe der Mutter darstellenden Apfel, der zwischen den Geschichten dreier Generationen vermittelt und der, wie z.B. im keltischen Sagenkreis,²⁸ Erkenntnis und überliefertes Wissen symbolisiert, wird zugleich das Muttergedächtnis zwischen den Generationen „vererbt“. Eine ähnliche Vermittlungsfunktion übernehmen in dieser Geschichte auch die für die tote Celestina und andere Toten gerösteten und geschälten Kastanien (vgl. POM 139) sowie die Kastanientorte aus dem Spiel-Verkaufsstand der Tochter. Sie signalisieren auf symbolisch-poetische Weise den ewigen Kreislauf von Leben und Tod, von Tod und Leben:

²⁵ Vgl. dazu LAVENDEL (2007).

²⁶ Vgl. dazu Carrie Catlin (2007: 7f.), Anselm Grün (2007).

²⁷ Sie hätte da liegen müssen wie *Schneewittchen*, das in die giftige Hälfte des *Apfels* gebissen hatte und im durchsichtigen Sarg von Glas scheinbar tot schlafen musste.

²⁸ Vgl. dazu SYMBOLE... (2007).

Gerade in „Pomona“ wird sichtbar, wie Geschichten über Generationen weitergegeben werden und auf diesem Weg sich fortwährend verwandeln und wie in dieser beständigen Verwandlung sich eine poetische Wahrheit oder die Wahrheit als Poesie offenbart. (Bucheli 2007)

Beispielsweise erinnert die poetische Darstellung von der Mutter, die einen Karbantich so schält, dass die Schale eine besonders dünne „lange züngelnde Schlange“ (POM 55) bildet, während die ihr zuschauende Tochter dabei das heftigste Begehren verspürt, an die uralte, über Generationen weitergegebene biblische Geschichte vom Sündenfall des ersten Menschenpaares Adam und Eva, das von der Schlange zum Apfelessen verführt wurde. Bildliche Darstellungen zeigen die Schlange, die sich an einem Baum emporringelt und dabei oft einen Apfel im Rachen trägt. Sie vergegenwärtigt den „Apfel aller Äpfel“ (POM 62), den Apfel schlechthin, der mit seiner anlockenden Farbe, Struktur und Süßigkeit auch zum Sinnbild aller sinnlichen Reizung, Begierde und Sünde geworden ist.

Aus den Gesprächsfetzen über Apfelsorten auf den Kabinettssitzungen, denen die Tochter lauscht, und aus dem Kochbuch der Mutter, das mit Ansichtskarten, Briefen und Zeitungsausschnitten gespickt ist, schält sich deren geheimnisvolle Geschichte heraus: eine Geschichte über die unglückliche Liebe zu einem in die Westsibirische Tiefebene versetzten polnischen Internierten (vgl. POM 56f.). Nie wird sie von der Mutter erzählt, sie ist lediglich erahnbar. Erahnbar bleibt mehr oder weniger auch die Liebesgeschichte der Tochter, in der das Motiv der unglücklichen Liebe wiederkehrt und die die Mutter- und Tochtergeschichte ineinander fließen lässt. Verstärkt wird die schmerzhaft süße Ambivalenz der Liebe durch ihre metaphorische Verknüpfung mit den Äpfeln, die zwischen diesen Geschichten vermitteln und Tochter und Mutter verbinden: die *Berner Rose*, den Apfel der Tochter, und den in Russland gefundenen *Akristan* oder den *Roten Astrachan*, „von so lachendem Rot“ (POM 101), den Apfel der Mutter:

... und fühlte plötzlich, auf eine fast erschreckend neue, ebenso intensive wie noch vage Weise, *die Unteilbarkeit mit meiner Mutter*, die sich den Roten Astrachan wünschte wie ich die Berner Rose. (Ebd.)

Aber auch der Schwyzer Breitich, „eine kleine Weltkugel, ein Globus“ (POM 61), dieser „Revolutionsapfel“, bei dessen Erwähnung die Kinder

die Nase rümpfen, stellt eine besondere Bindung zwischen Mutter und Tochter dar. Dieser eher kleine Apfel mit seinem „Nimbus des Gewöhnlichen“ (POM 61) und seiner unansehnlichen gelblichen Hautfarbe bleibt der Kindheitsapfel der Ich-Erzählerin, da die Mutter ihn für den „beste[n] Pausenapfel“ (POM 60) für die Kinder hält und in seiner Hochschätzung mit Klara eine „unerschütterliche Koalition“ (ebd.) bildet.

Die vielfältigen Facetten der Sinnbildlichkeit des Apfels werden in „Pomona“ in seiner ganzen Polarität ausgefächert: Sie symbolisieren nicht nur Liebe, Gesundheit, Fruchtbarkeit und die Fülle des Lebens, sondern zugleich die Anfälligkeit für Schorf und Fleischbräune (vgl. POM 9, 36). Neben die kraftverleihenden Seiten der Apfelsymbolik rücken mithin die kraftverzehrenden wie der Krebs, die gemeinsame Krankheit der Menschen und Äpfel. Ausgerechnet Klara – gleichwohl Apfel-Göttin und Patronin der Äpfel –, die klar wie ein Klarapfel sein könnte, die mit ihrem Glasauge „einen Zugang in eine außerirdische Welt“ (POM 18) zu besitzen scheint, wird von Brustkrebs befallen, von einer Krankheit, die später offensichtlich auch die Ich-Erzählerin heimsucht (vgl. POM 74); ausgerechnet Klara, die der Erzählerin „wie eine Figuration jener Märtyrerin“ (POM 19), wie die *rettende Frau* von Catania²⁹ vorkommt, mit deren Schleier die Einwohner der Stadt dem Lavastrom des Ätna entgegenziehen und ihn zum Stillstand bringen.

Mit der Aufnahme des anderen Pols der Polarität – der *leidenden Frau*, genauer gesagt, des Brustmotivs aus der Legende der Hl. Agatha³⁰ und dessen Verflechtung mit der Apfelsymbolik verleiht die Autorin Klaras Wesen und Gemütszustand Aussagekraft und weist über das Private hinaus auf die Generationen übergreifende Leidensgeschichte von

²⁹ Nach einer Überlieferung wird am ersten Jahrestag von Agathas Tod der Lavastrom, der die Stadt Catania bedroht, durch eine Marmortafel abgelenkt, die sich aus dem Grab erhebt; nach anderer Überlieferung durch einen weißen Seidenschleier. Der Schleier sei aus ihrem Grab mehrfach bei Prozessionen vom Wind davongetragen worden und habe so den Ausbruch des nahe gelegenen Ätna angekündigt. (Vgl. AGATHA VON CATANIA (2007))

³⁰ Da Agatha (geb. um 225 in Catania auf Sizilien in Italien, gest. um 250 daselbst) – eine wohlhabende, adlige sizilianische Jungfrau von großer Schönheit – als Christin die Brautwerbung des heidnischen Statthalters Quintianus zurückweist, werden ihr die Brüste mit einer Zange zerrissen, mit einer Fackel gebrannt und schließlich abgeschnitten. (Vgl. ebd. und POM 129)

Frauen. Doch auch diese Geschichte wird nicht in ihrer Breite erzählt, sie muss erahnt und erspürt werden. Gleichzeitig veranschaulicht sie die kognitive Entwicklung des Kindes (vgl. POM 20f., 92f.), wie es Schritt für Schritt sowohl von der äußeren als auch von der inneren Realität her, sowohl aus Neugier als auch aus unbewusstem Drang selbstständig Erfahrungen zu sammeln und Erkenntnisse über das sie Umgebende zu erlangen versucht:

So dürftig bekleidet aber hatte ich sie noch nie gesehen, mit so bloßen Schultern, überhaupt so nacktem Oberkörper, der nur von ihren langen offenen Haaren etwas bedeckt wurde, und die zwei rundlichen Gebilde auf ihrem Plateau hatten so gar nichts Puddingartiges mehr, auch nichts von Milchbrötchen oder karamelisierten Äpfeln, sondern waren unverkennbar fleischfarben, nicht mit Rosinen oder Gewürznelken besteckt, dafür mit kräftigen Warzen, die zu zwei runden prallen Brüsten gehörten. (POM 128f.)

Nachdem das Kind hinter den wahren Sinn dieser zwei rundlichen Gebilde gekommen ist und dies in ihm eine Vorahnung aufsteigen lässt, warum Klara, als sie noch weniger schwach war, jeden Abend zur Agathakapelle hinaufging, überschüttet es die Mutter mit Fragen. Die Mutter, die die Tochter von den Grausamkeiten des Lebens hat fernhalten wollen, sieht sich diesmal genötigt, Agathas Geschichte, die Geschichte der Patronin der Brustkranken zu erzählen und den Schleier über Klaras Zustand zu lüften. Und später, „in einem plötzlichen Mitteilungsbedürfnis“ (POM 126), gibt sie mehr davon preis und sagt, wie krank diese eigentlich ist.

Einen andersartigen Zugang zur Welt eröffnet die Autorin nicht nur durch die symbolische und sinnliche Kraft des Apfels. Auch um andere Früchte wie Haselnüsse und Kastanien sowie um Pflanzen und Blumen – Hibiskus, Oleander, Rosmarin, Basilikum, Salbei, Thymian und blaue Kornblumen (vgl. POM 23f.) –, die die Ich-Erzählerin zu Hause in der italienischen Schweiz züchtet, ranken sich viele Mythen und Geschichten. Auch sie³¹ übernehmen im Roman eine Personen und

³¹ Der Hibiskus gilt in seiner Heimat China als Symbol für Ruhm, Reichtum, Pracht und die sexuelle Anziehungskraft eines jungen Mädchens (vgl. HIBISKUS 2007); Oleander symbolisiert die Liebe, die Kornblume Hoffnung und Widerstand (vgl. SUPERSTAR... 2007), Abwehr des Bösen, Beständigkeit und Treue (vgl. DIE SYMBOLIK... 2007); Rosmarin war im antiken Griechenland eine der Göttin Aphrodite geweihte

Zustände charakterisierende Funktion und verschaffen uns einen vielfältigeren bzw. neuartigen Zugang zur äußeren und inneren Welt aller Lebewesen, indem sie zwischen den Menschen, zwischen Realem und Imaginärem vermitteln, den Geist der Natur – Blühen und Verwelken –, unterschiedliche kulturelle Phänomene und Gefühlszustände, allgemeinere Eigenschaften und Lebenseinstellungen versinnbildlichen.

Insbesondere Nüsse³² scheinen auf die Ich-Erzählerin eine magische Anziehungskraft auszuüben und sie bei ihnen Schutz und Zuflucht suchen zu lassen. Vor allem Schutz gegen die ihre Seele zermürbenden Beschimpfungen von Orion erhofft sie für sich und ihre Tochter von den Zauberkraften der Nüsse. „Als Bannschutz“ (POM 116) zieht sie das ihr liebste Kleid der Mutter mit den Haselnusszweigen aus dem Nusschrank an, auch wenn es „außer dem schmalen Umkreis ihres Körpers“ (POM 118) gegen den feindlichen Blick Orions nichts zu schützen vermag. Sonderbaren Trost (vgl. POM 132) empfindet sie beim Erscheinen von Lídia, der Freundin der Tochter, die Taschen voller Haselnüsse. Die Nüsse³³ gehören auch zu dem Bild der religiösen Traditionen des Dorfes, die aus dem Leben und der Denkwelt der Dorfbewohner nicht wegzudenken sind, denn wie die Autorin bereits in „Vorabend“ bezüglich des Agathafests und der Orangen³⁴ erklärt:

Die religiösen Traditionen, das mag merkwürdig klingen, sie waren der Eingang zur Welt. Sie beanspruchten, allen Dingen ein zweites Gesicht zu geben, wodurch diese erst ihre ganze Sinnenhaftigkeit erfahrbar machten, sich riechen und schmecken ließen. Es war oft genug ein verunsichertes abergläubiges, unsinniges Gesicht, ein passionsfarbenes oft,

Pflanze (vgl. ROSMARIN... 2007); Basilikum, Salbei und Thymian kennt man zudem als Heilpflanzen. Siehe dazu auch Damir Ivanovic (2007).

³² Die Haselnuss steht für Lebens- und Liebesfruchtbarkeit, Unsterblichkeit der Seele, Frühling, glücklichen Beginn, Wunscherfüllung, Schutz vor Verhexung, Schönheit (Blüten) und Weisheit (Frucht). (Vgl. Marianne Beuchert (2007))

³³ Am Michaelstag werden die Nüsse mit Trauben auf einem Teller unters Bett gestellt. (Vgl. POM 63)

³⁴ Die Autorin empfindet eine Orange, die mit ihrer Farbe den Menschen viel Positives und Leben Stimulierendes, wie z.B. Fruchtbarkeit, Sinnlichkeit und Hingabe, Mut, Gesundheit, Entschlossenheit und Jugendlichkeit u.a. (vgl. ORANGE (2008), ORANGE – LEBENSFREUDE PUR (2008)), versinnbildlichen, als „etwas Wunderbares“, „das die heilige Agatha einst in gigantischen Mengen aus dem blauen Fasnachtshimmel regnen ließ“ (Leutenegger 1975: 104).

aber es konnte auch zittern vor Inbrunst und orgeln und glänzen vor Festlichkeit und das ganze Dorf damit anstecken. (Leutenegger 1975: 104)

Und obwohl sich die Erzählerin des Verlusts religiöser Traditionen bewusst ist – ihre Tochter würde diese später in der Stadt nicht mehr befolgen –, ist es für sie beruhigend zu wissen, dass sie beim Zusammenbinden des Straußes für die Fronleichnamsprozession „nur eine Handlung vollzog, die in der Frühe des Fronleichnamstags Frauen seit Jahrhunderten ausgeführt hatten“ (POM 24).

In „Pomona“ tritt Gertrud Leutenegger abermals als eine Meisterin im Verflechten³⁵ mythologischer, besonders auch astralmythologischer Anspielungen³⁶ auf, wie dies die Figuren des in „seine astralen Affären“ (POM 50) verwickelten und in den Weltraum hinausstrebenden (vgl. POM 141) Orion,³⁷ des Sirio³⁸ und der „kleine[n] Plejade“ (POM 52)

³⁵ Siehe dazu auch Daniel Annen (2007: 29).

³⁶ Vgl. dazu z.B. die Erzählung „Generalbaß“, in der die Autorin mit der Hermes-Schreibmaschine auf den Götterboten *Hermes* anspielt, der die Botschaft der Götter den Sterblichen überbringt und die Seelen der Verstorbenen in den Hades überführt. In der griechischen Mythologie gilt er unter anderem auch als Gott der Redekunst. – „Nur der Sturm rüttelte an Türen und Fenstern, und einziger Bote, heimlicher Späher, streunende Diebin war die schwarze Hermes.“ (Leutenegger 2006: 25).

³⁷ In der griechischen Mythologie wird ORION meist mit Keule und Löwenfell dargestellt – beides Attribute des Herakles. Vgl. dazu in „Pomona“ (92, 128) die Darstellung der Hl. Agatha, wo an dem keulenschwingenden Henkersknecht der gewaltsüchtige Mann Orion zu erkennen ist. Wie in der griechischen Mythologie (vgl. Maria Schmidt (2007)) wird er auch in „Pomona“ an den Himmel versetzt. Dies macht die Ich-Erzählerin auf einem Sommerfest im Gewölbesaal bzw. Himmelssaal der Villa Giambattista – *oben* – in ihren Gedanken: „Ein Glücksgefühl, jäh und ungetrübt, jagt mich auf einer Welle empor, nichts auf Erden gleicht dieser Flut der Freude, Orion liegt nicht mehr wie ein Toter im Schlaf, ich habe ihn an die dunkelste Stelle des Gewölbes hinaufgetragen, um ihn dort zu verstinern, da! über meinem Kopf, über dem Gewoge der Tanzenden, strahlt er im Freskenhimmel, geschmückt mit den hellsten Sternen, den Gürtelsternen, dem Fußstern, dem Schulterstern.“ (POM 153)

Auf ähnliche Weise, analog, vollzieht sich Orions Versetzung nach *unten*, als er zum ersten Mal das Haus der Mutter der Ich-Erzählerin besucht: „... und Orion auf die Wiese zurückbettend, stand ich auf, als hätte ein Gericht sein Urteil über mich gesprochen.“ (POM 122)

³⁸ SIRIUS (italienisch: SIRIO) ist der Hauptstern des Sternbildes Canis Major, der große Hund, welcher den großen Jagdhund des Orion repräsentiert. (Vgl. WAS IST... 2007) Auch in „Pomona“ (71, 73) wird Sirio mitunter im Gespann mit Orion gezeigt. Zudem ist Sirius der hellste Stern am Himmel. In „Pomona“ verkörpert der epileptische Junge Sirio eine Art Geborgenheit („... oder Sirio kam einem leibhaftig

bzw. „mein[es] Siebengestirn[s]“ (POM 52),³⁹ wie die Tochter genannt wird, kundtun. Im Rückgriff auf die Astralmythen, auf die die Urüberlieferungen der meisten Kulturen und Gesellschaften zurückgehen, darunter der europäischen,⁴⁰ eröffnet die Autorin den Blick auf das kulturelle Gedächtnis und das Unbewusste. Zugleich scheint sie auf die Einheit von oben und unten – „wie oben, so unten“ (DAS ANALOGIEGESETZ... 2007) – und auf die Gültigkeit der gleichen Gesetze bei allen Erscheinungsformen auf der Erde und im Himmel, im Mikrokosmos und Makrokosmos zu verweisen. In diesen Zusammenhang sind wohl auch die Musikmetaphern und die musikalischen Prinzipien in Gertrud Leuteneggers Schaffen zu rücken. Sie drücken ihr Bedürfnis nach Harmonie von Akustik und Optik, nach Verbindung von Klang und Schrift aus und sind schließlich als Streben nach musikalischer Harmonie von „oben und unten“, nach einer Harmonie der Sphären zu verstehen:

Das Universum speist ständig Klänge in jedes einzelne seiner Teile, vom Atom und vom Gen, bis zum Planeten und zum Pulsar. Der Ton bringt alle Formen und alle Wesen hervor. Der Ton ist das, wodurch wir leben. (Berendt 1988)

An der Vielfalt von Äpfeln und Geschichten, von mythologischen und astralmythologischen Bezügen, von Farben, Gerüchen und Gesten lässt sich wahrnehmen, wie sich Wahrheit als Poesie offenbart und unsere Augen durch poetische Wahrheit sehend gemacht werden können,

über den bekiesten Kirchplatz unter den Platanen entgegen, trotz seines massigen Gewichts immer leicht tänzelnd, mit ausgebreiteten Armen, als flöge er, und man wußte, man war zu Hause.“ – POM 33) und Hoffnung („Wenn mich eine jähe Hoffnungslosigkeit überfiel, setzte ich mich ans Fenster und sah zu Sirio hinunter, [...]“ – POM 34) – den hellsten Stern im Schattenreich der jungen Mutter und ihrer Tochter. In der ägyptischen Mythologie begegnet man der Isis, der „Gottesmutter“ und „Göttin der Liebe“, deren Symbol der Sirius ist.

³⁹ Die PLEJADEN (deutsch: SIEBENGESTIRN), nach deren Gestalten die hellsten Sterne benannt sind, wurden der griechischen Mythologie zufolge von Orion verfolgt. Zeus versetzte sie als Sternbild an den Himmel, doch die Verfolgung wird auch dort fortgesetzt. (Vgl. MESSIER 45 (2007)).

Bei den Druiden (in Gallien und Britannien) galten die Plejaden zudem als heilig. Sie glaubten, wenn dieser Sternhaufen sich in der Mitternacht direkt über unserem Kopf befindet, ist dies die Zeit, in der die Erdgeister, Götter und Halbgötter aus der anderen Welt in die unsrige einsteigen können.

⁴⁰ Siehe dazu Adrian G. Gilbert (2001/1996: 339).

etwa um den Schmerz zu erfassen und, wie Ingeborg Bachmann (1987a: 564) sagt, zu „begreifen, was wir doch nicht sehen können“. Denn jener geheime Schmerz mache uns „erst für die Erfahrung empfindlich und insbesondere für die der Wahrheit“ (ebd.). Gegen den ersten Schmerz, den die Ich-Erzählerin mit dem Aufhören des Stillens ihrer Tochter zugefügt habe, tritt sie mit allen ersten Wörtern, die die Tochter schon kennt, entgegen:

bis du getröstet eingeschlummert warst, immer noch deine kleine Hand auf meiner Wange, und an jedem folgenden Abend bauten wir aus deiner fassungslosen Trauer die Zufluchtsstätte der ersten Wörter, bis dir daraus ein Spiel wurde und dein wachsendes Vokabular über die Welt. (POM 133)

Gegen den Schmerz, den die Ich-Erzählerin mit der Trennung von Herkunft, Kindheit und Sprache und dem nochmaligen Durchschneiden der Nabelschnur ihrer Tochter zugefügt hat, gegen deren Blick „des reinen und unverminderten Entsetzens“ (POM 174), gegen „die furchtbaren Schreie, wie von einem tödlichen Erwachen, nichtendwollende Schreie“ (ebd.) tritt sie mit einer poetischen Wortwelt entgegen.

Diese Szene, die unmittelbar gegen Schluss erneut auf das kollektive Gedächtnis und Bewusstsein anspielt,⁴¹ überzeugt nochmals davon, dass die Autorin in ihrem Buch über das Private hinausgelangt, dem Erzählten gesellschaftliche Konturen verleiht, Landesgrenzen übergreifende Wirkung entfaltet und weibliche Identifikationsangebote unterbreitet. Durch die Verwendung von archetypischen Motiven bzw. Themen wie Leben und Tod, Liebe und Trennungsschmerz, Selbsterkenntnis und Selbstwerdung,⁴² durch die Heraufbeschwörung von Mythen und die Verflechtung von autobiographischen und archetypischen Erfahrungen und Bildern wird das Hinausgehen über das Individuelle nochmals bekräftigt und untermauert. Und last but not least: Die Schriftstellerinnen „schauen über die persönlichen und

⁴¹ Vgl. dazu z.B. das oben dargelegte Agatha-Motiv.

Durch das Motiv des Schreiens stellen sich auch Bezüge zu dem ersten Roman „Vorabend“ her.

⁴² In ihrer Besprechung der Erzählung „Acheron“ (1994) hebt Pia Reinacher (2003: 137) hervor, dass Gertrud Leuteneggers Schreiben um das Thema der Selbstwerdung kreist. In „Pomona“ (2004) allerdings weiten sich die Motive der Selbsterkenntnis und der Selbstwerdung zum Motiv des Überlebens aus.

politischen Beziehungen hinweg auf die größeren Fragen [...] unseres Schicksals und der Bedeutung des Lebens“ – versichert bereits Virginia Woolf. (Zit. nach Wicht 1989: 288) Es wäre grundsätzlich abwegig, von „Pomona“ als einem allzu persönlichen Buch zu sprechen. Vielmehr gilt es hier zu betonen, dass dieser Roman *weder* autobiographisch *noch* reine Fiktion ist. Auch wenn auf der einen Seite die autobiographische Färbung in diesem erinnernden Erzählen nicht wegzuleugnen ist – schließlich sind autobiographische Erfahrungen die Grundlage jeder Form des Schreibens – und auf der anderen Seite die Fiktionalität erheblich größeres Gewicht erhält. Da der Roman beides zugleich bietet, handelt es sich vielmehr um eine Autofiktion oder, anders gesagt, um Autobiographisches in einer Fiktion. Fragmentarisch, nicht-linear, assoziativ, die Chronologie aufbrechend, rückwendend und vorausdeutend werden Wirklichkeitsfetzen bzw. Wirklichkeiten in farbenreiche Bilder, musikalische und bildhafte Sprache umgesetzt und in eine poetische Komposition verwandelt. Zudem erweist sich, wie die Ungleichzeitigkeit von Bewusstsein und Erinnerungsspur im psychoanalytischen Modell Freuds (vgl. Weigel 1995: 273) belegt, eine platte Abbildung von (autobiographischen) Erinnerungen, eine genaue Wiederholung⁴³ bzw. das genaue Wieder-Holen von Erlebnissen ohnehin als unmöglich.

Es ist seltsam mit der Erinnerung. Am seltsamsten mit der eigenen. Sie versucht, was gewesen ist, so genau wie nur möglich zu rekonstruieren, aber mit der Genauigkeit der Tatsachen hat dies nichts zu tun. Die Wahrheit der geschriebenen Erinnerung muß erfunden werden, schreibt Jorge Semprun. (Müller 1996: 21)

Die Worte der rumänisch-deutschen Schriftstellerin Herta Müller, die den Zusammenhang zwischen der „erfundenen Wahrnehmung“ und der autobiographischen Erinnerung erläutert, spielen auf ein weiteres Moment im erinnernden Erzählen an, das keinesfalls zu verkennen ist. Indem der Erinnernde das Erinnerte – das, was war – rekonstruiert, d.h. in das Jetzt hinüberholt bzw. wieder-holt, es versprachlicht und in

⁴³ Hierbei sei daran erinnert, dass Søren Kierkegaard (1955: 3f.) Wiederholung und Erinnerung nur durch die Richtung unterscheidet. Es sei „die gleiche Bewegung nur in entgegengesetzter Richtung; denn wessen man sich erinnert, das ist gewesen, wird rücklings wiederholt; wohingegen die eigentliche Wiederholung sich der Sache vorlings erinnert“.

Laute bzw. Schrift übersetzt,⁴⁴ kann er von seinem psychischen Zustand⁴⁵ beeinflusst werden: etwa von einer verstärkten oder verminderten Wahrnehmung, einem verschärften soziologischen Problembewusstsein oder der unmittelbaren sozialen Umgebung. Somit werden (autobiographische) Erinnerungen nolens volens von Fiktionen⁴⁶ abhängig gemacht, d.h. man muss erfinden und imaginieren, umgestalten, verschieben und (zwangsläufig) konstruieren, kurz gesagt, fiktionalisieren in der und durch die Sprache. Oder man muss auch, worauf Christoph Parry (2006: 284) aufmerksam macht, das Vergangene ergänzen und vollenden. Demnach ist der Erinnernde sowohl auf die Grenzen als auch auf das Vage, das Offene, das Ungesicherte der Erinnerung angewiesen. Zum anderen aber eröffnen sich ihm im Erinnerungsprozess neue Möglichkeiten für das Herausfinden der Wahrheit. Denn die Wiederholung bzw. das Wieder-Holen des Gewesenen und Erlebten im Augenblick des Erinnerns führt durch den zeitlichen Abstand zwangsläufig zu einer Differenz und dadurch zu einem Anderen: „Das Andere beginnt in der Wiederholung und folgt der Wahrnehmung von Differenz.“ (Strunk 2008) Durch das Andere jedoch erweitert sich der Blick des Erinnernden auf die Wahrheit.

Genau dies mag neben dem eingangs erwähnten innerlichen Beweggrund – die Herkunft, Kindheit und Sprache für die Tochter zu bewahren – einer der Anlässe gewesen sein, warum sich Gertrud Leutenegger unumgänglich *erinnernd* ihren (autobiographischen) Erfahrungen und Erlebnissen, deren *sprachlicher* Fiktionalisierung und zugleich

⁴⁴ Diese Überlegung verdanke ich Christoph Parry (2006: 284). Vgl. daselbst seine Äußerungen zu dem Vorgang des Erinnerns.

⁴⁵ Marja Ursin (2006: 347) schreibt im Kapitel über „Herta Müllers Poetik der ‚erfundenen Wahrnehmung‘: „Im Zentrum steht hier die Überlegung, dass sich die Wahrnehmung eines Objekts durch den inneren Zustand des Subjekts, beispielsweise durch seine Emotionen, verändern kann und in der Regel tatsächlich auch verändert.“ Auch Christoph Parry (2006: 283f.) fragt nach der Zuverlässigkeit der Erinnerung sowie danach, ob sie durch später Erlebtes nicht kontaminiert wird, und beantwortet dann seine Fragen, indem er sagt, dass das Wiederholen aus der früheren Zeit „nicht als Repetition einzelner Vorgänge möglich oder gar denkbar [ist], sondern nur als eine Vergegenwärtigung im Erzählen. Solche Wiederholung ist auch als Erzählung oder Vollendung des Vergangenen zu verstehen, weil es durch die Sprache eine Form findet, die beim ursprünglichen Erlebnis nur latent vorhanden war“.

⁴⁶ Siehe hierbei auch Martin Todtenhaupt (2006: 250).

deren poetischer Umgestaltung⁴⁷ zuwendet. Nur auf diesem Weg kann die Ich-Erzählerin, aber auch die Autorin, sich selbst und ihre Tochter retten, beiden eine neue Lebenschance bieten, um dann am Schluss ihrer Geschichte unterschwellig an die Leserin einen ethischen Appell zu richten und somit eine Wendung vom Ästhetischen zum Ethischen zu vollziehen: Um lebendig bleiben zu können, musst du Mut zu Veränderungen und zu dir selbst haben, musst du dein Leben ändern. Denn das Leben ist nicht ein Verhängnis, „sondern ein Wagnis, ausgestattet mit allen Rechten des Handelns“ (POM 165f.).

Durch eine Poetisierung und eine, wie angedeutet, allein schon durch den Erinnerungsmodus bedingte Fiktionalisierung vermag diese Geschichte mithin auch eine stärkere therapeutische Wirkung zu gewährleisten und auszuüben – nicht lediglich auf die Ich-Figur, sondern gleichermaßen auf die Leserin und die Schriftstellerin selbst. So entfaltet sich aus der schmerzlichen Geschichte und einer Art „Generalbeichte“ (Goethe 1981: 588)⁴⁸ eine Art Heilungsgeschichte: Aus den Schmerzen wird durch die poetischen Kräfte der Sprache ein Fest gemacht. Und auf dem aus ihren Schmerzen gemachten Fest gibt die Ich-Erzählerin ihrer Tochter nicht nur die Kastanientorte zurück, die neues Licht und eine neue Lebenssituation symbolisiert, sondern eine Apfeltorte noch dazu, welche die Geschichten von Generationen verbindet und die archetypische Erfahrungswelt, das Muttergedächtnis und die poetische Wahrheit versinnbildlicht. Denn unter den gegebenen Umständen kommt es schließlich nur auf eins an: „mit dir zusammen, lebendig [zu] bleiben“ und „So ganz richtig dabeizusein“⁴⁹ – So ganz richtig beim Leben des Lebens dabeizusein.

⁴⁷ Auf diese Weise kann vielleicht das Erinnernte am eindrucksvollsten bewahrt werden.

⁴⁸ „Ich fühlte mich, wie nach einer Generalbeichte, wieder froh und frei, und zu neuem Leben berechtigt“ – erklärte Goethe (1994b: 588) nach der Fertigstellung seines Briefromanes „Die Leiden des jungen Werthers“ (1774).

⁴⁹ Die Worte „weil ich, mit dir zusammen, lebendig bleiben wollte“ schließen den letzten Roman „Pomona“ (2004: 175) ab und „So ganz richtig dabeizusein“ leiten den Debütroman „Vorabend“ (1975: 7) ein. Zur Zeit der Abfassung des vorliegenden Aufsatzes im Jahr 2007 und im Frühjahr 2008 war der neue Roman von Gertrud Leutenegger, „Matutin“ (15.09.2008), noch nicht erschienen.

Literaturverzeichnis

1 Primärliteratur

- LEUTENEGGER, Gertrud (1975): *Vorabend*. Frankfurt am Main.
Dies. (1977): *Ninive*. Frankfurt am Main.
Dies. (1985): *Kontinent*. Frankfurt am Main.
Dies. (1999): *Sphärenklang. Dramatisches Poem*. Düsseldorf.
Dies. (2004): *Pomona*. Frankfurt am Main.
Dies. (2006): *Gleich nach dem Gotthard kommt der Mailänder Dom. Geschichten und andere Prosa*. Frankfurt am Main.

2 Sekundärliteratur

- AGATHA VON CATANIA (2007). Verfügbar unter:
http://www.heiligenlexikon.de/BiographienA/Agatha_von_Catania.htm
(03.03.2007).
- ANNEN, Daniel (2007): Die Nachtseite der Wörter erkunden. Zu 11 Prosa-
stücken Gertrud Leuteneggers. In: *Grüsse aus der KKS 1/07*. Schwyz, S. 28–
30.
- ARNOLD, Heinz Ludwig (2004): Lichtjahre, sternhagelvoll. Rondo der
Erinnerung: Gertrud Leuteneggers neuer Roman. In: *Frankfurter Allgemeine
Zeitung* v. 29.03.2004, S. 32.
- BACHMANN, Ingeborg (1987a): Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar.
In: dies. (1987): *Ausgewählte Werke. Band 1. Gedichte Hörspiele Schriften*.
Berlin/Weimar, S. 564–566.
- Dies. (1987b): Musik und Dichtung. In: dies. (1987): *Ausgewählte Werke. Band 1.
Gedichte Hörspiele Schriften*. Berlin/Weimar, S. 635–638.
- BARTHES, Roland (1982): *Am Nullpunkt der Literatur*. Frankfurt am Main.
- BÄTTIG, Joseph/LEIMGRUBER, Stephan (Hrsg.) (1993): *Grenzfall Literatur.
Die Sinnfrage in der modernen Literatur der viersprachigen Schweiz*. Freiburg.
- BERENDT, Joachim-Ernst (1988): *Die Welt ist Klang – Nada Brahma*. Hörwerk
mit Beiheft auf 4 CDs. Network Medien Cooperative 1988 im Vertrieb von
Zweitausendeins.
- BEUCHERT, Marianne (2007): *Symbolik der Pflanzen*. Verfügbar unter:
[http://www.fh-weihenstephan.de/fgw/infodienst/2004/februar/pflanze-und-
verwendung.html](http://www.fh-weihenstephan.de/fgw/infodienst/2004/februar/pflanze-und-verwendung.html) (25.02.2007).
- BUCHELI, Roman (1998): Ein dramatisches Poem zu zwei Stimmen. Gertrud
Leutenegger im Werkstattgespräch. In: *Neue Zürcher Zeitung* v. 31.03.1998,
S. 45.
- Ders. (2007): *Der Brief an die Verfasserin* v. März 2007.

- CATLIN, Carrie (2007): *So geht's. Die richtigen Farben für jede Webseite*. Verfügbar unter: [www.lissy.de/forum/viewtopic.php?p=185464&sid=f3636c51d618b74b10d22795adad1044 - 58k](http://www.lissy.de/forum/viewtopic.php?p=185464&sid=f3636c51d618b74b10d22795adad1044-58k) (25.02.2007).
- CIXOUS, Hélène (1980): *Weiblichkeit in der Schrift*. Berlin.
- COOPER, Diana/HUTTON, Shaaron (2007): *Avasta Atlantis*. Tallinn.
- DAS ANALOGIEGESETZ: WIE OBEN, SO UNTEN (2007). Verfügbar unter: <http://www.liga-freier-terranner.de/wa1analogiegesetz.htm> (22.06.2007).
- DIE SYMBOLIK DER PFLANZEN (2007). Verfügbar unter: <http://www.hauenstein-rafz.ch/cms/seiten/archiv/symbolik.php?navid=16> (25.02.2007).
- EIN SUPERSTAR IM ROGGENFELD (2007). Verfügbar unter: <http://www.emerand.ee/index.php3?page=33> (25.02.2007).
- FELKA, Rike (2004): Gespannte Fäden. Gertrud Leutenegger ist mit dem Roman „Pomona“ zurückgekehrt. In: *Frankfurter Rundschau* v. 13.05.2004.
- GEDÄCHTNIS (2007). Verfügbar unter: de.wikipedia.org/wiki/Gedächtnis (13.03.2007).
- GILBERT, Adrian G. (2001/1996): *Hommikumaa targad. Salapärimuste otsing* (MAGI The Quest for a Secret Tradition). Tallinn.
- GOETHE, Wolfgang Johann von (1994a): Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. In: *Goethes Werke. Band 9. Autobiographische Schriften I*. München.
- Ders. (1994b): Selige Sehnsucht. In: *Goethes Werke. Band 2. Gedichte und Epen II*. München.
- GRÜN, Anselm (2007): *Farben im Gottesdienst*. Verfügbar unter: <http://www.salvator-noerdlingen.de/texte/messfarben.htm> (25.02.2007).
- HERWIG, Henriette (1993): Gertrud Leutenegger (*1948). Zwischen Tradition und Individuation. In: Joseph Bättig/Stephan Leimgruber (Hrsg.) (1993): *Grenzfall Literatur. Die Sinnfrage in der modernen Literatur der viersprachigen Schweiz*. Freiburg, S. 561–574.
- HIBISKUS (2007). Verfügbar unter: <http://de.wikipedia.org/wiki/Hibiskus> (25.02.2007).
- HIEBER, Jochen (1999): „Wie ich abschweife“. Laudatio auf Gertrud Leutenegger. In: *Literaturpreis der Innerschweiz 1999. Gertrud Leutenegger, Schriftstellerin*. Rovio/Schwyz, S. 15–31.
- IVANOVIC, Damir (2007): *Semiotik der Bäume*. Verfügbar unter: <http://www.fh-weihenstephan.de/fgw/infodienst/02-2004/verwendung.html> (15.03.2007).
- KATZENMYTHOLOGIE (2007). Verfügbar unter: <http://www.katzen-portal.de/katzen-mythologie.php> (07.07.2007).
- KIERKEGAARD, Søren (1955): Die Wiederholung. Drei erbauliche Reden 1843. Übersetzt v. Emanuel Hirsch. In: Søren Kierkegaard (1955): *Gesammelte Werke*. Bd. 5/6. Düsseldorf, S. 1–97.

- LAVENDEL (2007). Verfügbar unter:
<http://www.romiereich.de/lavendel/index.html> (25.02.2007).
- LINSMAYER, Charles (2004): Elegie auf den Tod einer Liebe. „Pomona“, Gertrud Leuteneggers neuer Roman mutet wie ein virtuos komponiertes Musikstück an. In: *Der Bund* v. 10.02.2004, S. 11.
- MESSIER 45 (2007). Verfügbar unter: http://de.wikipedia.org/wiki/Messier_45 (26.01.2007).
- M. V. (1977): „so ganz richtig dabeizusein“. Zu Besuch bei Gertrud Leutenegger. In: *Neue Zürcher Zeitung* v. 21.05.1977, S. 41.
- MÜLLER, Herta (1996): *In der Falle*. Göttingen.
- ORANGE (2008). Verfügbar unter: <http://www.isa-diagonal.net/orange/orange/> (26.01.2008).
- ORANGE – LEBENSFREUDE PUR (2008). Verfügbar unter: http://www.adlerlacke.com/archiv_sub.jsp?MeldungsID=60 (26.02.2008).
- PARRY, Christoph (2006): Autobiographisches bei Peter Handke. Die Wiederholung zwischen fikionalisierter Autobiographie und autobiographischer Fiktion. In: Ulrich Breuer/Beatrice Sandberg (Hrsg.) (2006): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Band 1: Grenzen der Identität und der Fiktionalität*. München, S. 275–290.
- PORMEISTER, Eve (2003): „Kirjutun, et mu valudest saaks pidu“: Kohtumine Gertrud Leuteneggeriga 28. juunil 2002 Zürichis (Begegnung mit Gertrud Leutenegger). In: *Akadeemia*, Nr. 4. Tartu, S. 809–820.
- REIHNACHER, Pia (2003): *Je Suisse. Zur aktuellen Lage der Schweizer Literatur*. München/Wien.
- ROSMARIN, ÄTHERISCH (2007): Verfügbar unter:
<http://www.waschkultur.de/aetherischeoele/aetherischeoele/rosmarin.htm>
- SCHLÄPFER, Franziska (2004): Festliches Apfelessen. Auflehnung gegen das erstarrte Leben: ein roter Faden in Gertrud Leuteneggers Werk. Auch im neuen Roman „Pomona“. In: *buchjournal* 2/2004, S. 14.
- SCHMIDT, Maria (2007): Geschichte des Sternbildes Orion. Verfügbar unter:
<http://www.almanachdeutschesmuseum.de/Der%20ORION.htm>
(16.01.2007).
- SCHWEIKERT, Ruth (1994): *Erdnüsse. Totschlagen. Erzählungen*. Zürich.
- STRUNK, Marion (2008): *Die Wiederholung*. Verfügbar unter:
<http://www.marionstrunk.ch/wd/wiederholung.html> (14.01.2008).
- SYMBOLE IN STICHWORTEN (2007). Verfügbar unter:
www.literaturbaum.de/Symbole.doc (25.02.2007).
- TODTENHAUPT, Martin (2006): Schreiben „Gegen den Widerstand der Phantasie“. Aspekte autobiographischen Schreibens im Werk Peter Härtlings. In: Ulrich Breuer/Beatrice Sandberg (Hrsg.) (2006): *Autobio-*

- graphisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 1: Grenzen der Identität und der Fiktionalität.* München, S. 247–262.
- URSIN, Marja (2006): Autofiktion bei Herta Müller. In: Ulrich Breuer/Beatrice Sandberg (Hrsg.) (2006): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 1: Grenzen der Identität und der Fiktionalität.* München, S. 344–352.
- WAS IST DER PLANET SIRIUS UND WO SOLL DER SEIN? (2007). Verfügbar unter: <http://de.answers.yahoo.com/question/index?qid=20070622000459AADZIRj&show=7> (16.01.2007).
- WEIGEL, Sigrid (1995): *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen.* Tende Dülmen-Hiddingsel.
- WICHT, Wolfgang (1989): Die Ermordung des Hausengelchens. In: Virginia Woolf (1989): *Ein eigenes Zimmer. Drei Guineen.* Essays. Leipzig, S. 282–296.

Vom heiligen Michael zum unflätigen Narrentanz.

Meinrad Inglin und Gertrud Leutenegger im Kontext des Schwyzer Brauchtums

Mit dem folgenden Text tue ich möglicherweise Gefährliches. Ich möchte auf spezifische Motive und schriftstellerische Eigenarten bei Meinrad Inglin (1893–1971) und Gertrud Leutenegger (*1948) eingehen; und das sind zwei Autoren, die aus demselben Dorf kommen wie ich, nämlich aus Schwyz. Meinrad Inglin ist mir in Erinnerung, wie er bedächtig durch das Dorf schritt, dabei zumindest auf uns Jugendliche sehr würdevoll wirkte und im Alter wohl auch eine einigermaßen geachtete Person war im Dorf, ja er: der doch mit seinem Erstling „Die Welt in Ingoldau“ in den Adventstagen des Jahres 1922 dasselbe Dorf einst in zornigen Aufruhr gebracht hatte. Gertrud Leutenegger ist von der gleichen Generation wie ich, ich kenne sie schon seit Jugendjahren; sie hat mich, ich gebe das gerne zu, immer wieder auch als Mensch fasziniert mit ihrem hellen lebensfrohen Auflachen, ihrer beschwingt fröhlichen Art, ihren interessierten Augen, ihrer feinsinnigen Wahrnehmung der Mit- und Umwelt.

Es gibt da also eine Gefahr, auf die schon Freud aufmerksam machte: die Gefahr einer unbewussten oder nur halb bewussten Idealisierungsarbeit, die beide Autoren letztlich in eine Reihe unbewusster infantiler Vorbilder rückt und darum über Gebühr einen einigermaßen objektiven Blick verwirkt. (Vgl. P. von Matt 2001: 56–61) Und weil ich mein besonderes Augenmerk auf das Brauchtum in den Texten Inglins und Leuteneggers richten möchte, lauert möglicherweise dazu noch irgendwo die Gefahr, dass ich mich als Schwyzer allzu lokalchauvinistisch an (auch von mir) geliebte Traditionen verliere. Denn viele der dörflichen Sitten und Gebräuche, von denen bei Inglin und Leutenegger die Rede ist, glaubt man als Schwyzer wirklich als die typisch schwyzerischen wiederzuerkennen. Es sind dies zum Beispiel Brauchtumsformen im Zusammenhang mit St. Nikolaus, mit dem

Agatha-Tag, mit der Fasnacht oder der Fastenzeit, der Karfreitagsliturgie, dem Weißen Sonntag, dem Fronleichnamfest oder auch dem St.-Michaelstag am 29. September. Sie gehören zu jenen Eigenheiten des gesellschaftlichen Lebens, auf die viele Schwyzerinnen und Schwyzer stolz sind, als hinge ihre prestigeträchtige dörfliche Identität ausschließlich daran. Vor allem für den fasnächtlichen Narrentanz gilt das, der sowohl in Leuteneggers als auch Inglin's Werken ganz so, wie er in Schwyz zu sehen ist, beschrieben scheint. Die Kreation einer fasnächtlichen Formensprache dient seit dem 19. Jahrhundert wirklich der dörflichen Identitätsstiftung. Parallel dazu ist die Fasnacht zunehmend verbürgerlicht, offiziellisiert worden. (Vgl. Lachmann 1995: 12)

Nur: Allein als Dorfstolz würden Fasnachts- und Brauchtumsmotive in einem literarischen Werk wohl eine kümmerliche Rolle spielen; aus dem Blick geriete ihre Funktion in den literarischen und also immer auch fiktionalen Gesamtstrukturen. Auf dieser literarisch strukturellen Ebene scheint mein Unterfangen nun aber erst recht fragwürdig. Denn was Stil und Erzählverfahren betrifft, so wähle ich da zwei sehr unterschiedliche Schriftsteller. Da ist einerseits der Dichter Inglin, der von den Zwanziger- bis in die Sechzigerjahre des 20. Jahrhunderts seine Werke veröffentlichte; er gilt oder galt zumindest für viele als konservativer Erzähler, wenn nicht gar als Biedermann der Schweizer Literatur. Und da ist andererseits die viel jüngere Autorin Leutenegger, die ihren ersten Roman „Vorabend“ 1975 veröffentlichte, zu einem Zeitpunkt, als Inglin schon tot war; sie brachte, wie schon hier und da festgestellt wurde, offensichtlich einen ganz neuen, ihr eigenen Ton in die deutsche Literatur. (Vgl. B. von Matt 1998: 35, Hieber 1999: 15f.) Der kommt, wollte man mit ohnehin immer auch problematischen, nämlich in aller Regel allzu verallgemeinernden Kategorisierungen arbeiten, aus dem Geist einer neuen Innerlichkeit oder *écriture féminine*. (Vgl. Pormeister 2003: 278–285) Bei Gertrud Leutenegger sind überkommene Erzähltraditionen aufgebrochen und aufgelöst; sie geht ganz anders vor als Inglin, der durchaus noch – so etwa im berühmten „Schweizerspiegel“, der von der Schweiz im Ersten Weltkrieg handelt – in einem relativ traditionellen Sinn realistisch schildern und erzählen kann.

Doch vielleicht, dies meine leise Hoffnung, werden gerade die spezifischen Poetologien Leuteneggers und Inglin's deutlicher, wenn das Schwyzer Brauchtum, also ein traditionelles, konservatives Stoffsubstrat, als *tertium comparationis* Interpretationsräume öffnet.

1. Fiktionalisierungen einer Dorfwirklichkeit

Zu fragen ist darum: Was geschieht, wenn reale Brauchtumsformen in literarische Werke Leuteneggers und Inglin's einwandern? Denn dass sie wirklich der dörflichen Wirklichkeit abgeguckt sind und also irgendwie mit ihr zusammenhängen, kann man nicht bezweifeln. Für unser Thema ist, was Inglin betrifft, vor allem sein autobiographisch erzählter Roman „Werner Amberg“ (1949) interessant. Um den zu schreiben, hat Inglin Dokumente aus dem realen Schwyzer Dorfleben und aus der eigenen Kindheit und Jugend mit geradezu positivistischer Akribie gesammelt.¹ Die Geschichte des heranwachsenden Werner stimmt denn auch zwar nicht durch-, aber weitgehend mit Inglin's eigener Biographie überein.

Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang nun freilich, was Inglin dem Schwyzer Literaten und Gymnasiallehrer Paul Kamer schrieb, nicht allzu lange nachdem dieser Amberg-Roman 1949 zum ersten Mal erschienen war: „Die Wirkung meines ‚Werner Amberg‘ auf die Schwyzer erweckt, was zu erwarten war, den Anschein, als ob ich einen

¹ So zusammen mit biographischen Materialien z.B. Dokumente zu einem Fasnachtsspektakel, das wirklich auf dem Schwyzer Hauptplatz anno 1897 stattfand. Solche ungedruckten Materialien zu Biographie und Werk sowie auch ein umfangreicher Briefwechsel Inglin's sind als Inglin-Nachlass in der Kantonsbibliothek Schwyz aufbewahrt und durch einen Katalog erschlossen. Die Dokumente zum Fasnachtsspektakel finden sich unter dem Sigel NI W 18.01.08. Aber auch viele andere unter NI W 18.01 aufbewahrten Dokumente verweisen auf Biographisches oder (Lokal)historisches und in ihrer Fülle sowie im Verbund mit den unter NI W 18.02 aufbewahrten handschriftlichen Notizen auf ein sehr dokumentarisch abgesichertes Stoffsubstrat des „Werner Amberg“. Analoges könnte man zu vielen andern Werken Inglin's sagen. Unter NI W 18.03 findet sich das Manuskript des Romans „Werner Amberg“. Im Folgenden verweist die Abkürzung NI immer auf diesen Inglin-Nachlass in der Kantonsbibliothek Schwyz. Dabei sind Werkmaterialien unter NI W aufgeführt, die Briefmaterialien bzw. die Korrespondenz unter NI K. Zitate aus dem handschriftlichen Nachlass werden, sofern keine weiteren Kommentare damit verbunden sind, direkt im Text nachgewiesen.

Schlüsselroman geschrieben hätte“, aber das sei natürlich nicht der Fall; Paul Kamer wisse sicher, „wie wenig das zutrifft, wie gleichgültig es mir sein muss, ob man hinter meinen Gestalten die Urbilder erkennt oder nicht, und wie hinfällig das Buch wäre, wenn es auf dergleichen angewiesen bliebe“². Dies bedeutet: Inglin will offensichtlich den fiktionalen Charakter seines Textes wahren. „Bitte streichen Sie das Wort Schwyz!“, schreibt er am 13. Januar 1956 dem Doktoranden Egon Wilhelm,³ der ihm den Entwurf seiner Dissertation zugeschickt hat. „Ich habe selber eine allzu genaue Lokalisierung zu vermeiden gesucht und bestehe darauf, dass ‚Werner Amberg‘ ein Roman ist.“ Inglin will nicht den tatsächlichen Vorbildern seiner Figuren nur einfach eine Rollenmaske verpassen. Und auch nicht sich selber: „Ich will nicht meine Jugendgeschichte erzählt haben, sondern die des Werner Amberg, der sich nun ohne meine weitere Hilfe auf seinen eigenen Beinen fortbewegen soll“, betont er in einem Brief an den Literaten Federico Hindermann⁴ und wehrt sich im gleichen Schreiben gegen Vorabdrucke aus dem „Amberg“. Denn allzu leicht, so die Quintessenz von Inglin's Überlegungen, sei die Lektüre von Romanausschnitten auf autobiographische Details erpicht, so dass die „Form und Gestalt des Werkes“ übersehen werde. Werner Amberg soll demzufolge offensichtlich eine gestaltete Figur sein. Und das ist sie ja auch; man beachte nur den Formaufwand, zum Beispiel das (literarisch relativ moderne) Widerspiel von erzählendem und erzähltem Ich, das die Instabilitäten eines heranwachsenden Subjekts herausstellt, oder das Modellieren von ausgewählten, symbolkräftigen Ereignissen, das die innere Entwicklung Ambergs durchsichtig machen will.⁵

Und doch besagt der Hinweis auf den Schlüsselroman auch, dass Elemente aus der Dorfwirklichkeit in den Roman eingegangen sind, und zwar deutlich noch dazu. Denn wenn für Inglin, wie er wörtlich sagt, „zu erwarten war“, dass in Schwyz sein „Werner Amberg“ wie ein

² Brief vom 13. Juni 1950 (NI K 538.02.01).

³ In diesem unter dem Sigel NI K 1196.02.07 aufbewahrten Brief geht Inglin auch auf andere Stellen des ihm vorgelegten Dissertationsentwurfs ein. Egon Wilhelm hat als Erster eine Dissertation über Meinrad Inglin verfasst. Doktorvater war Emil Staiger.

⁴ An Federico Hindermann am 31. August 1949 (NI K 38.02.02.01).

⁵ Ein Indiz hierfür sind die immer wieder auftretenden erlebten Reden innerhalb der Ich-Erzählsituation. Sie zeigen nach Franz K. Stanzel (1989: 279–285) eine Empathie mit einem früheren Ich-Stadium an, mit starker Akzentuierung des erlebenden Ich.

Schlüsselroman gelesen werde, so muss er um Entsprechungen zwischen Fiktion und historisch-biographischer Realität gewusst haben, offenbar sogar um auffallende. Ja mehr noch: Obwohl ihm die Lektüre à la Schlüsselroman nicht behagt, hat er sich stark an die Dorfwirklichkeit gehalten. Irgendwo scheinen ihm die Bedeutungsgehalte, die aus dieser Dorfwirklichkeit kommen, wichtig – wenn auch nicht als Motive eines Schlüsselromans und schon gar nicht einfach als Kopie des Realen.

Bei Gertrud Leutenegger ist der Bezug zur Dorfwirklichkeit analog. Ihr scheint, auf den ersten Blick wenigstens, sogar stärker als Inglin an einer Lokalisierung gelegen, die auf Schwyz und Umgebung verweist. In „Ninive“ (1977), ihrem zweiten Roman, der auch interessante Brauchtumsmotive in die Werktextur einflacht, ist etwa von einer Schutzengelkapelle die Rede, die es westlich des Fleckens Schwyz tatsächlich so gibt; oder ein Herrengass-Schulhaus kommt vor, wie es in Schwyz jeder kennt; und der Walfisch, der – gleichsam als wäre das ein Dingsymbol ausnahmsweise in einem epischen Text – eine zentrale Rolle spielt in diesem Buch, wurde wirklich zu Beginn der Fünfzigerjahre in Seewen, einem Nachbardorf von Schwyz, ausgestellt. Einmal wird sogar Schwyz mehr oder weniger explizit genannt:

Schwitz ist ein offener mitt Bergen umgebener Orth welchen theils eine Stadt andere aber einen Haupt Flecken nennen, dieses Land ist ein ganz Volkreich, von Wiesen und Weiden lieblich Schönes Thalgeländ, mitt Hohen Gebirgen, die doch nicht so rauch und grausamb als Ury, umbgeben, gegen Osten stosset es an Glaris, gegen Süden wird es durch ein Grausamb Gebürge von Ury unterschieden, gegen Westen wird es von dem Lucerner See befeuchtet, diese Landsleuthe halten jährlich den ersten May auf einer Schönen Wiesen, ihr Convent wie bey Ury gedacht worden. (Leutenegger 1977: 47)⁶

Man sieht: Die veraltete Orthographie dürfte auf ein historisches Dokument verweisen; der zitierte Passus gehört, geht aus dem Kotext hervor, offensichtlich zu den „leidigen alten Schriftstücken hier, die seit eh und je unverändert herumliegen“ (N 47). Der wertende Hinweis –

⁶ Zu Schutzengelkapelle und Herrengass-Schulhaus siehe Gertrud Leutenegger (1977: 15, 68). Die Zitate aus den Primärwerken werden künftig zusammen mit dem ersten Großbuchstaben der Nomen aus dem Werktitel (hier also: N für „Ninive“) direkt im Text nachgewiesen.

leidig! – mag schon andeuten, dass hier nicht eine historische Beschreibung um ihrer selbst willen anvisiert ist; und im näheren Kontext erfahren wir auch, warum da ein historisches Dokument in den Text einmontiert ist: Es geht darum, „unter den Dorffakten“ einen Raum aufzuspüren, der „uns eine innere Landschaft geworden“ (N 46) ist. Eine Rekonstruktion einer äußerlichen Vergangenheit oder Topographie wie in einem Geschichtsbuch, das also ist nicht das Ziel. Der Hinweis auf den Innenraum zeigt, was nicht nur die Ich-Erzählerin des Romans „Ninive“, sondern auch die Autorin Leutenegger selber bestätigt: dass Elemente aus der „schwyzerischen Szenerie“ in einer „neuen Bedeutung“ erscheinen, dass aber zugleich „erkennliche Details in der Textkomposition durchschimmern“⁷ können.

Die Landschaften bei Inglin und Leutenegger als schwyzerisch zu bezeichnen oder gleichsam die erzählten Ereignisse in die Dorfwirklichkeit zurückzuübersetzen, aus der sie geschöpft sind, wäre also wegen der Fiktionalität ein sehr fragwürdiges Unterfangen und wohl auch ein müßiges. Dennoch: dass schwyzerische Details als Partikel des Stoffsubstrats ausgerechnet aus Schwyz kommen, das ist offensichtlich bei beiden Autoren auch nicht einfach unwichtig. Es gibt Bezüge zwischen Fiktionalität und außerliterarischer Wirklichkeit.

Paul Ricoeur (1975) hat solche Bezüge in „La métaphore vive“ erörtert, und zwar auf eine Art, die – zu Recht, meiner Ansicht nach – bis in unsere Zeit als exemplarisch gilt. (Vgl. Simon 2006: 123f.) Demzufolge ist die buchstäbliche Referenz zur außersprachlichen Wirklichkeit auch in einem Dichtkunstwerk nicht einfach ausgelöscht, sondern bleibt erkennbar gleichsam in Form von Trümmern, aus denen ein metaphorischer Bedeutungsgehalt erwächst. Als Trümmer sind die Partikel der außersprachlichen Realität durchaus noch da, als eine erste Referenz. Aus ihr erstet eine metaphorische Bedeutung, ja mehr: eine Referenz zweiten Grades, eine *redescription*, die bei Ricoeur, wie mutatis mutandis schon bei Aristoteles, nicht einfach nur ein rhetorisches Ornament ist, aber auch nicht einfach eine Wirklichkeitskopie – sondern: darüber hinaus neue Aspekte der Wirklichkeit zu zeigen vermag. Die Fiktionalität und, in eins damit, die poetische Kraft baut

⁷ So Gertrud Leuteneggers eigene Worte in einem Brief vom 28.08.2007 an den Verfasser dieses Aufsatzes.

eine Spannung auf zwischen den beiden Referenzebenen, zwischen der Gebundenheit an die im Werk erscheinende, mit neuen kotextuellen Bedeutungen aufgeladene Wortwelt einerseits und an die außerhalb des Werks existierende, mit unseren Normal- oder Alltagswörtern erfasste Lebenswelt andererseits. Aus dieser verdoppelten Referenz, aus dieser Spannung resultiert eine lebendige Metaphorik im Gegensatz zu den mehr oder weniger toten, das heißt mehr oder weniger abgenutzten und lexikalisierten Metaphern, die es auch in der Alltagssprache zuhauf gibt. Eine solche lebendige metaphorische Ausdrucksweise enthält immer auch eine metaphorische Wahrheit⁸; eine Prädikation ist in ihr enthalten, die – bizarr genug für unser landläufiges Alltagsdenken – in der Kopula „ist“ zugleich ein „ist nicht“ und ein „ist wie“ mitmeint. (Vgl. Ricoeur 1975: 388)

Eine solche Auffassung von Literatur soll auch die folgenden Ausführungen leiten. Ich möchte zeigen: Die Sinngehalte und Bedeutungshöfe, die einzelne Bräuche in Schwyz haben, sind bei den in Frage stehenden beiden Autoren zwar nicht einfach *tel quel* in beschreibende Sprache umgesetzt, aber auch nicht einfach verschwunden. Ihre Wortsinn Grenzen sind überschritten, ja aufgebrochen, gewiss – aber sie sind nicht ganz und gar abgeschafft. Sie gehören zur Spannung in einer neuen, vom Werkkontext bedingten metaphorischen Aussageweise (vgl. Simon 2006: 124–128);⁹ sie können also wohl durchaus ein bestimmtes Licht auf die Werkstrukturen werfen und so zur Verdichtung des Gesamtsinns beitragen. Darum kann von ihnen ausgegangen werden.

Als lebendig metaphorische Wortkörper nämlich machen sie, bildhaft anspielend und an unsere Intuition appellierend, neue Zusammenhänge geltend, die über unsere konventionellen Wahrnehmungsmuster und über die etablierten Wortbedeutungen (oder auch toten Metaphern)

⁸ Dass diese metaphorische „Wahrheit“ wohl eine Referenz meint, aber nicht einfach eine Gleichsetzung ist, zeigt der an Heidegger angelehnte Begriff der „*vérité-manifestation*“, die Ricoeur einer „*vérité-adéquation*“ gegenüberstellt. Vgl. dazu Paul Ricoeur (1975: 388, Anm. 1) sowie Anne Simon (2006: 126).

⁹ Gemeint ist, könnte man mit Ricoeur sagen, die metaphorische Bedeutung im Gegensatz zur wörtlichen Bedeutung, nämlich jener, die solche Brauchbenennungen bei uns in Schwyz haben, also auch jener, die zur Lektüre im Sinne eines Schlüsselromans verleitet. Ricoeur legt Wert darauf, dass „*littéral*“ in solchen Kontexten nicht einfach einen „ursprünglichen“ oder „eigentlichen Sinn“ (vgl. Ricoeur 1975: 369) meint.

hinausgehen. Ihre poetische Ausprägung haben sie dort, wo ihr Alltagssinn vom fiktionalen Werkdiskurs überlagert wird.¹⁰ Sie verweisen in literarischen Werken derart auf einen komplexen Weltbezug, eine Teilnahme an der Welt, die noch nicht die distanzierte Objektivierung ist, wie wir sie von den wissenschaftlichen Begriffen her gewohnt sind. So gesehen bezeichnen die Metaphern also nichts Festes, Fixiertes, sondern erzähltes, un- oder vorbegriffliches, dafür „vor Augen geführtes“ Leben, eine offenbar gemachte innere Dynamik, ein lebendiges Verwirklichen der Dinge, das die Grenzen von Innen und Außen aufbricht. (Vgl. Ricoeur 1975 : 61, 308–309, 388–392)¹¹ Das entspricht der inneren Entwicklung Ambergs, die an äußeren Gegebenheiten gleichsam „festgemacht“ wird, oder auch der oben zitierten Beobachtung aus Leuteneggers „Ninive“, wonach eine Landschaft „uns zum Innenraum geworden ist“.

Diese im metaphorischen Prozess enthaltene Dynamik möchte ich zeigen, ohne den Begriff der Metapher zu sehr einzugrenzen und ganz im Bewusstsein, dass die poetisch metaphorische Aussageweise sich auch mit andern bildhaften Ausdrucksarten, etwa Metonymien oder auch wieder Alltagsmetaphern, verbinden kann. Man möge mir dabei nachsehen, dass diese dynamische Aussageweise wegen ihres (widersprüchlichen) Spannungscharakters nie ganz in unseren gewöhnlichen oder auch literaturwissenschaftlichen Begriffen eingeholt werden kann. (Vgl. Simon 1975: 135)¹²

¹⁰ Ricoeur (1975: 308f.) spricht in diesem Zusammenhang mit den alten Begriffspaaren Mimesis und Mythos. Zur verdoppelten Referenz dank der Überlagerung speziell des poetischen Diskurses siehe die Seiten 386 bis 399.

¹¹ Ricoeur betont die Nähe dieses Metaphernverständnisses zum aristotelischen Naturbegriff, der noch nicht etwas leblos Gegebenes meint wie aufgrund der (nacharistotelischen) Naturwissenschaften. Anne Simon formuliert entsprechend mit Bezug auf Ricoeur (2006 : 124): „Il n’y a pas selon lui un ‘dedans’, qui serait le lieu propre d’un langage littéraire par essence autotélique, et un ‘dehors’, qui serait la réalité, largement confondue dans les études traditionnelles avec un état de fait ou un objet matériel [...]“.

¹² Anne Simon (2006: 123, 128–137) stellt in Frage, ob Ricoeur in seiner letzten Studie aus „La métaphore vive“ nicht dennoch zu sehr auf eine philosophische Reformulierungsmöglichkeit der metaphorischen Aussageweise hinauswill.

2. Der Narrentanz

Ich beginne mit dem bereits erwähnten Narrentanz. In Schwyz marschieren und springen und tänzeln die Masken an der Fasnacht in einer Horde durch das Dorf, in der so genannten „Rott“. Sie gehen von Wirtschaft zu Wirtschaft, wo sie sich jeweils eins genehmigen, und werfen den Kindern Orangen, manchmal auch Brot und Wurst oder Süßigkeiten aus. Dabei tanzen sie einen Narrentanz; und dieser Narrentanz ist von der ganzen Art her wirklich so, wie er in Inglin autobiographisch erzähltem Roman „Werner Amberg“ geschildert ist. Es heißt da:

Dieser ursprünglich heidnische Tanz mochte, wie so vieles aus demselben Bereich, vom sieghaften christlichen Geiste früh um seinen tieferen Sinn gebracht und ins Närrische umgedeutet worden sein, doch hatte er seine Form bewahrt und glich darin den echten kultischen Tänzen, die man noch kannte. Seine wenigen, immer wiederkehrenden Bewegungen waren genau geregelt und schienen ohne viel eigene Mühe des Tanzenden nur dem inneren Antrieb zu folgen. Auf die Dauer jedoch erforderte er eine bedeutende Anstrengung, er wurde mit häufigen Unterbrüchen getanzt und konnte nur um den Preis der Erschöpfung von spannkraftigen, durch den Trommelrhythmus völlig erfaßten Tänzern in einer Art von Besessenheit länger als drei Minuten ausgeführt werden. In einer aus zwanzig bis dreißig Narren bestehenden Rotte gab es von wenigen vollkommenen Tänzern bis hinab zu den unzulänglichen Nachahmern, die ahnungslos herumhopten, alle Grade des Könnens und der Hingabe. Ich selber hielt mich noch für einen mittelmäßigen Könner, aber es war der Tanz, der mir im Blute lag, den ich selber trommeln konnte und meinem todesnahe tanzenden Onkel Beat getrommelt hatte; ich tanzte ihn jetzt ohne Absicht, hingerissen vom Rhythmus, wie besessen und fühlte mich dabei so frei von allen Qualen, so einig mit mir selber wie nur in meinen unbeschwertesten Stunden.¹³

So könnte auch ein Schwyzer seine Narrentanzbegeisterung und -anstrengung beschreiben, der eben nicht einen Roman erzählen, sondern wie in einem Volkskunde-Buch Informationen über die Schwyzer Fasnacht vermitteln möchte. Auch dass die Ursprünge des

¹³ Meinrad Inglin (1990: 231). Künftig wird auf den Roman „Werner Amberg“ mit dem Kürzel WA hingewiesen.

Narrentanzen in heidnische „Urzeiten“ verwiesen werden, hat einen Anhaltspunkt in der Realität. Diese Herkunft wird zwar heute von der Volkskunde bestritten, meiner Ansicht nach übrigens zu Recht bestritten; aber Tatsache ist, dass man in Schwyz, wie übrigens auch an vielen anderen Orten, immer wieder an einen heidnischen Ursprung der Fasnacht und insbesondere solcher Tanzformen geglaubt hat, bis in die Gegenwart hinein und vor allem noch zu Zeiten Inglins. Und was jedenfalls irgendwo ohnehin zum Heidnischen passt: Sicher hatte die Fasnacht noch lange bis ins 20. Jahrhundert den Ruch des Antireligiösen in einem Dorf, dessen Leben stark von einem moralisierenden Katholizismus eingefärbt war.¹⁴

Und überhaupt: Die Fasnacht war zu Zeiten Inglins zwar schon stark offiziellisiert, stark integriert in die bürgerlichen Riten und Veranstaltungen des Jahreskreises, auf einer konnotativen Ebene hatte sie und hat sie aber bis heute etwas von einer Gegenwelt, die eben eine Zeitlang die „unbeschwertesten Stunden“ ermöglicht. Sie ist gleichsam das im Jahreskreis herausragende „Moratorium des Alltags“ (Marquard 1994), um das mit einem berühmt gewordenen Ausdruck Odo Marquards zu sagen, eine verkehrte Welt auch, eine Auszeit der intensiv gefühlten Lebenslust. Diese Auffassung von Fasnacht kann sogar anhand von Formulierungen aus der schwyzerischen Lokalpresse belegt werden. Die Fasnacht sei, hieß es da zum Beispiel einmal, „ein loser, aber ehrlicher Kerl und schlägt sich gern mit Luft und Scherz und Narretei herum. Hinter einer Maske soll der Witz sprühen, da darf

¹⁴ Der hier Schreibende (Jahrgang 1954) erinnert sich, dass Kinder zum Beispiel nicht verkleidet an die Fasnacht durften in dem Jahr, in dem sie auch zum ersten Mal die heilige Kommunion empfangen. Auch wurde vor allem an der Fasnacht Theater gespielt; in der Fastenzeit galt das lange noch als ungebührlich. Wie sehr die Fasnacht noch zur Zeit Inglins in Schwyz als Gegenwelt zur Kirche empfunden wurde, zeigen Formulierungen in der schwyzerischen Lokalpresse. So sei hier stellvertretend für viele ähnliche Formulierungen etwa eine aus der „Schwyzer Zeitung“ vom 4. März 1927 (S. 2) zitiert: „Mit mächtigen, weithin klingenden Schlägen hat Dienstag nachts vor 12 Uhr die grosse Glocke unserer St. Martinskirche die ernste Fastenzeit eingeläutet. Dort Fasnacht – hier Zurückkehr zum Denken an das Ende und an die Ewigkeit.“ Nun begännen, heißt es weiter, die „mahnenden Fastenpredigten“. Oder dann schreibt einer, ebenfalls in der „Schwyzer Zeitung“, am 8. März 1935 (S. 3), die Fasnacht sei zwar eine „frohe Zeit“, aber man solle am Aschermittwoch der Fasnacht nicht nachtrauern, denn „beglückter, gesättigter und befreiter macht die stille Fastenzeit. Lernt nur ihren Sinn verstehen!“

sich die überschäumende Lebenslust entladen. Zugleich werde „Fastnacht zum alles erheiternden Volksfest, das selbst auf die gelben Wangen des Griesgrams ein Rot der Freude malt“. Nur so könne „des Alltags graue Sorge“ („Schwyzer Zeitung“ vom 16.1.1925, S. 4) vergessen werden. Solche bzw. ähnliche Aussagen ließen sich im 20. Jahrhundert in den beiden schwyzerischen Lokalzeitungen mehrere finden. Beliebt war und ist bis heute die – auch in den Zeitungstexten stark metaphorisierende – Vorstellung von der Fasnacht, die ein eigenes Reich mit einer eigenen Regierung errichtet. „Fastnacht ist Trumpf; Prinz Carneval schwingt fröhlich sein Szepter“ („Schwyzer Zeitung“ vom 19.2.1908, S. 2), lesen wir etwa. Oder dann betont ein Zeitungseinsender bei Fasnachtsbeginn, die Zeit rücke heran, „wo der tolle Prinz sein festlich Szepter zu schwingen beginnt und die getreue Anhängerschar um seine Narrenkappe sammelt“ („Schwyzer Zeitung“ vom 6.1.1912, S. 2). Solche Metaphorik kann durchaus als Reflex psychischer Wirklichkeit verstanden werden.

Wie sehr für Inglin der an der Schwyzer Fasnacht zentrale Narrentanz im „Werner Amberg“ tatsächlich ein Sinnbild seelischer Dispositionen ist, die auf eine Öffnung zu festlichen Gegenwelten hindrängen, sagt er in seinen Notizen zum Roman. Ihnen zufolge soll „der Narrentanz zur Trommel“ ein „Ausdruck“ sein für das „von der kalendarischen Fasnacht unabhängige fasnächtliche Element in mir, das über das blosse Närrische weit hinausgeht“¹⁵. Dann wird der Narrentanz auch mit dem Dionysischen in Verbindung gebracht; und dazu passt weiter, dass das damit verbundene Lebensgefühl einerseits „zum Ausschweifenden, Auflösenden, Ordnung und Sitte Auflösenden“ hin weist, ja letztlich zum Tod hin – dass der Narrentanz aber auch „Lebensdrang und Lebensfreude“ anzeigt. Die metaphorischen Nuancen sind also in Inglin's Romannotizen zusammengesetzt aus Aspekten des dörflichen Brauchs und tradierter Dionysos-Vorstellungen, die Inglin vor allem bei Hölderlin, Nietzsche und F.G. Jünger vorgefunden haben dürfte.¹⁶

¹⁵ Die hier und im Folgenden zitierten Notizen aus den Amberg-Materialien sind innerhalb des Inglin-Nachlasses in der Kantonsbibliothek Schwyz unter NI W 18.02 aufbewahrt. Vgl. dazu auch Beatrice von Matt (1976: 39f.).

¹⁶ Vor allem ein Aufsatz Friedrich Georg Jüngers (1941) war Inglin wichtig im Hinblick auf Dionysos. Das geht aus den Materialien zu den „Notizen des Jägers“ (NI W 37.08.02), dem postum, nämlich 1973 erschienenen Nachlassband, hervor. Freilich ist die Dionysos-

Diese festlich-dionysische Daseinsmöglichkeit ist indirekt als Gegenpol zu einem exzessiven, Schuldgefühle provozierenden Sündenregiment, mithin zum legalistisch und kasuistischen Moralismus der damaligen katholischen Kirche gesehen. Inglin schreibt in diesem Sinne: „Das Gewissen als lebensbejahendes Korrektiv dagegen [also gegen das karnevalistische, dionysische Element] – das Schuldgefühl als Schranke.“¹⁷

Offen bleibt freilich aufgrund des oben Gesagten, ob das Ich, von dem diese zitierten Notizen zum Amberg-Roman handeln, Inglin ist oder bereits seine (fiktionale) Ich-Figur Werner Amberg. Aber das ist für unsere Fragestellung nicht entscheidend: Auf jeden Fall zielen die Notizen letztlich auf die Werkstrukturen.

3. Ein Roman – wie eine Sonate zu lesen

Vor allem ist für unsere Fragestellung die Nichtidentität von Autor und Ich-Figur im Roman auch aufgrund des oben beschriebenen metaphorischen Spannungsverhältnisses zu denken. So betrachtet fällt auf, dass das zitierte Notizblatt zur Fasnacht eine metaphorische Verweiswirklichkeit im Roman entwirft. Gleichzeitig hat Inglin hier überdies schon die Romankomposition im Kopf; lesen wir da ja auch:

Erinnerung an den dionysischen Narrentänzer Onkel Beat, dem ich getrommelt habe, nah vor seinem Tod. Mein Narrentanz vor dem brennenden Kollegium, nach dem Indianergefecht, der Indianertanz mit dem Skalp, der in Wirklichkeit der Narrentanz ist – bei der Überschwemmung, die als dionysisches Element erlebt wird. (NI W 18.02)

Diese Notiz liest sich wie eine Skizze zum dritten der vier Roman-Teile im „Werner Amberg“, wo der Narrentanz genau in dieser Reihenfolge an markanten Stellen und nachgerade als Leitmotiv vorkommt. Zuerst deutlich im dritten Kapitel dieses Teils, das ist noch eher am Anfang:

Vorstellung auch bei Jünger ja gewiss nicht ohne Vorgänger wie Hölderlin und Nietzsche zu denken. Eine Beschäftigung Inglin mit Nietzsche ist überdies auch biographisch mit Händen zu greifen. Vgl. hierzu Beatrice von Matt (1976: 52–57) sowie Marzena Górecka (2006: 77, 89, 101–102, 104, 108, 128, 129, 133). Bei Marzena Górecka (ebd., 87, 90–91, 120, 176, 194) werden auch Bezüge zu Hölderlin herausgestellt.

¹⁷ Diese Notizen finden sich bezeichnenderweise auf demselben Zettel wie die bereits zitierten Notizen (NI W 18.02) aus den Amberg-Materialien zum „von der kalendrischen Fasnacht unabhängige[n] fasnächtliche[n] Element“.

Da trommelt Werner selber diesen Tanz seinem Onkel Beat, dem „dionysischen Narrentänzer“ (NI W 18.02). Dann wieder wird drei Mal vom Narrentanz erzählt gegen den Schluss dieses Teils: Das erste Mal tanzt Amberg einmal an der Fasnacht, verbotenerweise die Schule schwänzend, als Wilder Mann verkleidet, in einem schwarzen Schafspelz; die Metaphorik des schwarzen Schafes ist offensichtlich. Dann ein zweites Mal vor dem brennenden Kollegium, also vor der Bildungsanstalt, deren Unterricht er vor nicht allzu langer Zeit zugunsten der Fasnacht geschwänzt hat und die ihn aufs bürgerliche Erwerbsleben vorbereiten sollte, ihm aber vor allem Misserfolge bereitet. Und ein drittes Mal tanzt Amberg den Narrentanz bei einem Indianergefecht unter den Dorfbuben, bezeichnenderweise in einem Passus, wo er ein lange drückendes Schuldgefühl wenigstens ansatzweise überwindet, jenes Schuldgefühl eben, das ihm nicht zuletzt ein moralisierender Katholizismus eingeimpft hat. Dann folgt die in der Skizze angesprochene, „als dionysisches Element“ erlebte Überschwemmung.

Die angedeuteten Passagen sind entscheidende Stufen innerhalb von Ambergs Entwicklungsgeschichte: Hier schafft Werner Amberg den Durchbruch zu sich selbst.

Man erkennt die kompositorische Bedeutung dieses dritten Romanteils vielleicht besser, wenn man – unsererseits ebenfalls metaphorisierend – den „Werner Amberg“ im Sinne einer Hauptsatz-Sonatenform zu gliedern sucht. Der erste Teil wäre das Hauptthema, das sich dann durch den ganzen Roman durchzieht: die immer wieder neu bestätigte Erfahrung nämlich, „dass alles, auch wenn es noch so schön und lustig war, mit Trauer, Angst und Schrecken ende“ (WA 40). Der zweite Teil des Romans ist – und darum drängt sich der Vergleich mit der Sonate auf – wie ein antithetisches Seitenthema mitsamt Schlussgruppe: „Das befangene, empfindliche und ängstlich gestimmte, Unglück erwartende Kind strebt ins Gleichgewicht, begünstigt durch äussere Umstände.“ (NI W 18.03) So werden es denn „fünf verhältnismässig glückliche Jahre“ (ebd.). Auch wenn es Rückschläge gibt, auch wenn im letzten Kapitel der Tod des Vaters den tanzenden Werner aus der Festfreude reißt (dies eben könnte als die Schlussgruppe gelesen werden, weil das einen neuen und dennoch vorbereiteten Aspekt im Entwicklungsgang zeigt) und sich eine depressive Stimmung sowie ein dumpfes

Schuldgefühl immer noch hier und da seiner bemächtigen, Amberg lernt in diesem zweiten Roman-Teil doch immerhin, sich zu wehren und der aufkeimenden Erotik Raum zu geben – also: seine Einigelung zu öffnen, auf die Natur und die anderen Menschen hin.

Der dritte Teil ist dann wirklich wie eine Durchführung der ersten beiden Teile, eine Synthese der beiden bisher angesprochenen großen Themen „Schrecken und Angst“ einerseits sowie der Ich-Durchsetzung andererseits; Werner gewinnt ein neues Gleichgewicht. Die depressive Stimmung geht zunächst weiter, Amberg macht Anstalten, sich aus der Welt zurückzuziehen, sich weiter in der Introversion einzuigeln. Aber ein Aufenthalt im „Dorf am See“ – dort, wo der „dionysische Narrentänzer“ Onkel Beat wirkt – ist geeignet, dem heranwachsenden Amberg „im letzten Augenblick den Rückzug zu verlegen“ (WA 147) und ihn aus der „Schattenwelt herauszulocken“ (ebd.). Es ist in diesem dritten Teil tatsächlich ein dionysischer Trieb, ein karnevalistischer Zug, aus dem das durchbrechende Neue kommt, jenes Neue, „das gegen die bedrückende Umwelt aufstand, das Gefühl meiner Minderwertigkeit verdrängte und dem Bewusstsein meiner wirklichen Lage einen frischen Leichtsinn entgegensetzte“ (WA 232). Und da, da zeigt sich nun eine Überlagerung eines Brauchtumsmotivs, des bereits genannten Narrentanzes, mit diesem frisch leichtsinnigen inneren Weltgefühl, eine Überlagerung, die eine metaphorische Spannung ebenso produziert wie eine metaphorische Kraft weckt, sagt doch das Erzähler-Ich im „Amberg“: „im Narrentanz hatte ich einen Ausdruck dafür gefunden, und ich blieb während der ganzen Fastenzeit in der Stimmung, die er voraussetzte.“ (Ebd.)

Im letzten Kapitel aus diesem dritten Teil erlebt dann Amberg eine ein ganzes Tal überflutende Überschwemmung kurz nach dem Tod seiner Mutter, so jedenfalls sehen das, wie gesagt, die Amberg-Notizen vor, ebenfalls „als dionysisches Element“. Dabei ist weniger das Hedonistische des Dionysos-Motivs angesprochen, vielmehr blickt Amberg da in die ungebändigte Zerstörungswut eines dionysischen Weltzustands – und lernt so, mit der eigenen Unheilserwartung umzugehen. Denn da gibt es ja „das schicksalhafte allgemeine Unheil, das sich von meinem persönlichen nur der Form nach unterschied“ (WA 266). Da wäre es also wieder, das Schrecken provozierende Unheil, aber nun in seiner allgemein werdenden Macht, die nicht nur Amberg trifft, die er nun

auch nicht mehr allein auf sich bezieht, wie er das allzu lange getan hat. Gerade darum kann während dieses Überschwemmungskapitels, das auch mit abendländischer Initiationssymbolik spielt, in Amberg eine entscheidende Erkenntnis hervorbrechen, das allgemeine Unheil in der Welt betreffend: „Man musste es in seinem unmenschlich gleichgültigen Walten erkennen und verachten lernen, um ihm nicht die Herrschaft über uns einzuräumen.“ (WA 266)¹⁸ Ganz ähnlich überlegt Inglin schon in seinen Notizen zum Roman: „Indem man sich mit dem Tode vertraut macht, um ihn nicht mehr fürchten zu müssen, begegnet man der Angst wirksam.“ (NI W 18.02) Das bedeutet auch die Suspendierung eines ungesunden Schuldgefühls im dritten Amberg-Teil. Dieses Schuldgefühl – die „Schranke“ gegenüber dem Dionysischen und nicht, wie das Gewissen, ein „lebensbejahendes Korrektiv dagegen“ (ebd.) – hat den heranwachsenden Werner bis anhin dazu verleitet, in einer unbewussten Straferwartung Schicksalsschläge einseitig auf sich zu beziehen. Diesen Zusammenhang scheint die Romananlage nahezulegen; so könnte man aber auch im Sinne von Inglin's Berner Lehrer, dem Philosophen und von Freud geprägten Psychologen Paul Häberlin¹⁹ sagen.

Der vierte Amberg-Teil ist dann wie eine Reprise. Er zeigt schon zu Beginn Amberg als Wanderer, der auf das überschwemmte Gebiet zurückschaut; er nimmt so das „dionysische“ Motiv der Überschwemmung wieder auf und dann andere Motive aus den ersten drei Teilen. Auch sind Tod und Leben wieder miteinander verschränkt, ganz deutlich etwa in der Szene, wo Amberg die Ouvertüre zu Mozarts „Figaros Hochzeit“ hört, was ihn von seinen suizidalen Anwandlungen abbringt. Reprise ist das auch insofern, als er den Hotelberuf wählt; er will es nochmals seinen Ahnen gleichtun, wählt darum vorerst nochmals einen Weg, wie er von der Familientradition her passt. Aber nur vorerst: Am Schluss schlägt Amberg den Weg zum Schriftsteller

¹⁸ Das Dionysische ist ja schon von Nietzsche her nicht, wie oft suggeriert, nur hedonistisch zu verstehen, sondern meint auch die Schicksalsschwere. Vgl. hierzu Karlheinz Ruhstorfer (2004: 147).

¹⁹ Das Menschenbild Häberlins war Inglin auch während der Abfassung des „Amberg“ wichtig. Vgl. hierzu Daniel Annen (1990: 390f.). Die Psychologie der Schuldgefühle ist schon in Inglin's Erstlingsroman „Die Welt in Ingoldau“ im Sinne Häberlins dargestellt. (Vgl. Annen 1985: 213, 239–243).

ein. Das Schicksal – oder ist es nur Zufall? – zeigt sich so, dass es aus ihm doch noch einen „gebildeten bürgerlichen Schriftsteller“ (WA 359) macht, womit denn nochmals die traditionale bürgerliche Welt ebenso aufgerufen ist wie das einerseits introvertierte, andererseits unbändig stachelige Wesen Ambergs, das zum Dichtertum drängt und derart auch einen mächtigen festlich-karnevalistischen, dionysischen Kontrapunkt zum Bürgerlichen ergibt.

4. Das Leben gerät aus dem Gleis

Und die Gefahr, dass sich dieser karnevalistische, dieser dionysische Wesenszug dann doch wieder durchsetzt und über Gebühr dominiert, ist ja auch da. Der Weg zum Schriftstellerdasein ist riskant: Amberg könnte vom eingeschlagenen Weg, vom eingeschlagenen Gleise abkommen.

Man beachte nämlich, wie sich die Metaphorik von Weg, Bahn und Geleise durch den ganzen Roman zieht. Auf den durch die Familientradition „gebahnten Wegen“ (WA 9) sollte vorerst Amberg gehen, doch da versagt er immer wieder. Von da her gewinnt gewiss der Traum am Schluss des Amberg-Romans seine Bedeutung, der über die im Alltag gebrauchte Gleis-Metaphorik hinausgeht: Werner träumt von einer Lokomotive, „die endlich ein Geleise findet und sich darauf stürzt, aber nicht gleichmäßig auf alle Räder zu stehen kommt, sondern mit Volldampf schief nur auf der einen Schiene dahinsaut; bang sah ich zu, ob sie mit allen Rädern auf beiden Schienen das Gleichgewicht finden oder in der nächsten Kurve wieder über das Geleise hinauspringen würde“ (WA 364).

Ein bildhafter Kontrapunkt zur gewählten Berufsbestimmung ist das: Das anvisierte Leben kann wieder aus dem Gleis geraten, so wie ja auch die Fasnacht das aus dem Gleis geratene Leben ist.²⁰ Die Bürgerlichkeit des „gebildeten bürgerlichen Schriftsteller[s]“ (WA 359) in spe ist also sehr ambivalent. Nach wie vor könnte das Schicksal aus ihm einen

²⁰ Wie Bachtin da und dort betont (1995: 139, 152, 301). Auch delirieren – und welcher eingefleischte Fasnächtler hätte nicht schon sein Delirium oder etwas Ähnliches erlebt! – bedeutet ja etymologisch „aus dem Gleis geraten“ oder „von der geraden Linie abweichen“. Hierzu Elena Nährlich-Slatewa (1995: 51).

„heimatlosen Dichter und Abenteurer“ machen, wie schon der – auch hier erscheint die Gleismetapher in einem Adjektiv – „entgleiste“ (ebd.) Onkel Uli ein unbändiger, ein unbürgerlicher Abenteurer war.

Das würde denn auch heißen: Das fasnächtliche Element, das unser gewöhnliches Leben aus dem Gleis wirft, bleibt bestimmend. Und das wiederum würde zu unseren Ausführungen über die zentrale Stellung des Narrentanzes im dritten Teil, das heißt im Durchbruch- oder, musikalisch formuliert, Durchführungskapitel passen.

Noch ein anderes Indiz weist zudem in die Richtung, dass für Inglin das Karnevalistische eine Triebfeder des Dichtens war. Meinrad Inglin war, wie Beatrice von Matt (1976: 30–33) in ihrer klugen Biographie herausgestellt hat, ein eidetischer Schriftsteller. Er konnte reale Situationen so vor sein inneres Auge zitieren, als ob sie praktisch konkrete Wahrnehmungsqualität hätten. Dasselbe gelingt Werner Amberg; und gemäß den Erfahrungen dieser Romanfigur ist es eine Wonne, solche Situationen in Worte zu bannen.

Auf dem Weg zu dieser eidetischen Begabung stellt vor allem Onkel Beat eine entscheidende Weichenstellung, also ausgerechnet der bereits mehrfach genannte „dionysische Narrentänzer“. Als der heranwachsende Werner Amberg zu Beginn des dritten Roman-Teils ihm den Narrentanz trommelt, tut dieser Jugendliche das mit der ihm „selber nicht geheuren Empfindung, dies alles spiele sich in einem unheimlichen Zwielflicht ab, in dem Schmerz und Narrengelächter, Tod und Leben nahe beisammen wohnten“ (WA 151). Schon hier klingt einiges an aus der abendländischen Fasnachtskultur, die ja immer auch um ein Lachen kreist, das über den bloßen Spott hinaus in eine „verschlingende und gebärende Tiefe“ (Bachtin 1995: 115) zugleich führt. Und nicht nur das: Onkel Beat tritt zusammen mit einer Gruppe „rotgekleidete[r] Söldner“ (WA 150) auf. Die Fasnacht ist da metonymisch mit dem Söldnertum, also letztlich auch mit Krieg, verbunden. Dieser Konnex ist, denke ich, wohl auch historisch richtig. Und schon zur Zeit Inglin dürfte er in Schwyz bekannt gewesen sein. Jedenfalls meinte schon 1895 ein mit „Fasnachtsfreund“ zeichnender Einsender im „Boten der Urschweiz“, der Brauch des Narrentanzes könnte „seinen Ursprung in den alten kriegerischen Tänzen unserer Vorfahren“ haben. (Vgl. DIE FASTNACHT... 1895: 1)

Innerhalb des makrosyntagmatischen Zusammenhangs des Amberg-Romans wird der fasnächtliche Bereich so erweitert auf Krieg und Reise; Reisläufer waren schließlich beides: Krieger und Reisende. Dazu passt, dass Amberg schon den Narrentanz bei seinem Ausbruch aus der Schule, also gewissermaßen auf einer Reise en miniature, und beim Indianergefecht, gleichsam auf einer spielerisch imaginativen Reise ins Exotische, getanzt hat. Nehmen wir hinzu, dass er sich als Wilden Mann verkleidet, so zeigt sich da eine Naturnähe, die im Amberg-Roman und bei Inglin überhaupt als Gegenwelt zur bürgerlichen Zivilisation ohnehin nicht wegzudenken ist. Natur war für den Schwyzer Schriftsteller wie das künstlerische Schaffen ein Refugium für Fluchtbewegungen aus dieser Zivilisation. Wenn wir aber die Elemente Krieg, Reise, Naturzuwendung und Kunst zusammennehmen, dann haben wir gemäß dem Philosophen Odo Marquard die in unserer Kultur wichtigsten Formen des Fests im weiteren Sinn: als „Moratorien des Alltags“ (Marquard 1994: 61–68). Natürlich hat Inglin die „Kleine Philosophie des Festes“ Odo Marquards aus den Achtzigerjahren des 20. Jahrhunderts noch nicht gekannt, aber der Hinweis auf diese kleine Festphilosophie mag doch zeigen, dass im Roman die Fasnacht in einem größeren Zusammenhang abendländischer Festbegriffe steht.

Und noch eine andere Theorie mag einem da in den Sinn kommen, eine Fasnachtstheorie.

5. Profanierung, Mesalliance, Exzentrizität

Bald nach der Szene, wo Amberg im „unheimlichen Zwielight“ von „Schmerz und Narrengelächter“ (WA 151) getrommelt hat, stirbt Onkel Beat, und da sieht sein Neffe ihn in der ganzen, vom eidetischen Vermögen bedingten Plastizität vor seinem inneren Auge den Narrentanz tanzen – ausgerechnet an dessen Beerdigung:

Über dem versinkenden Sarg aber sah ich den Toten als lebenslustigen Edelmann vor mir tanzen, und ich schlug düster die Trommel dazu; im selben unheimlichen Zwielight wie damals fuhr der vierzigjährige Tänzer, nach wenigen Monaten jäh vom Herzschlag gefällt, hier vor meinen Augen ins Grab, und mir war, als ob ich auch dazu grimmig trommeln müßte. (WA 157)

Nicht nur ins Grab fährt Onkel Beat, sondern auch aus dem Grab, als müsste jene alte christliche Denkfigur, die Abstieg zugleich mit Aufstieg zusammendenkt, die Hinabsenkung zugleich mit dem Aufrücken, die erniedrigende Inkarnation mitsamt Kreuz und Grab zugleich mit der verherrlichenden Auferstehung oder Himmelfahrt, wenigstens der Form nach reaktiviert werden. Jedenfalls: Onkel Beat ist hier ein *resurrectus* – von ferne mindestens grüßt das Auferstehungsmotiv.

Onkel Beats Narrentanz erinnert derart an das, was Michail Bachtin Profanierung und Mesalliance nennt und als zwei typische Karnevals-kategorien betrachtet. (Vgl. Lachmann 1995: 31) Vergessen wir nicht: Fasnacht und Kirche wurden zu Inglin's Zeiten durchaus noch als Gegensatz empfunden – und jetzt tanzt einer den Narrentanz als Gestorbener, während seines eigenen, mit katholischen Riten umrahmten Begräbnisses. Der unflätige Charakter dieses Tanzes über dem Grab ausgerechnet in diesem Kontext wird noch offensichtlicher, wenn wir berücksichtigen, dass die Verbindung von Tanz und Tod auch in der Totentanztradition schon einen provokativen Impetus hatte und dass in Inglin's Roman nicht ein Auferstehungsleib erscheint, sondern ein ganz konkreter, eben wirklich ein leibhafter Mensch, ganz in einem säkularen Verständnis, fürs innere Auge zwar, aber eben doch: fürs Auge. Dabei ist zu bedenken, dass zwar biblisch gerade im Zusammenhang mit der Auferstehung das Sehen durchaus seine Berechtigung, ja eine für den Glauben entscheidende Bedeutung gewinnt,²¹ die reine Augenlust fürs Christentum lange Zeit aber auch etwas Anrühiges hatte: Die *concupiscentia oculorum* galt als sündhaft; sie zieht etwa nach Augustinus den Menschen von Gott ab, von jenem „*Transcende te ipsum*“, mit dem sich Inglin als Zwanzigjähriger zu einem „wirkende[n] Wille[n]“ (B. von Matt 1976: 56) aufforderte. Die theologische Abwertung der Welt war im christlichen Abendland oft auch eine Kritik an der reinen Sehensfreude. Die inneren Augen sind, so sah es Petrarca anlässlich seiner symbol- und wirkmächtigen Ersteigung des Mont Ventoux im Jahre 1336, demzufolge auf sich selbst, sprich: auf die Seele zu richten.

²¹ Man beachte die beiden letzten Kapitel des Johannes-Evangeliums. Die hohe Bedeutung des Sehens für den Glauben im Zusammenhang mit dem auferstandenen Christus betont auch Joseph Ratzinger (1990: 255).

Wenn Werner Amberg den verstorbenen Onkel Beat vor seinem inneren Auge, in einem seelischen Bereich also, zur Auferstehung erweckt, wenn er die Sehenslust gewissermaßen verinnerlicht, so hat das vor dem Hintergrund der christlichen Tradition etwas Ambivalentes. Da dieser Onkel Beat ein „dionysischer Narrentänzer“ ist, mag man sich überdies ja auch an Nietzsches berühmte Gegenüberstellung „Dionysos gegen den Gekreuzigten“ erinnert fühlen. Gewiss zwar müssen wir nach dem heutigen Wissensstand der Theologie und Philosophie auch differenzieren: Nietzsche gibt Dionysos gegenüber dem Gekreuzigten den Vorzug, weil er vor allem den Tod in der Kreuzigung sieht und das in der Auferstehung manifeste Ja zum Leben ausblendet. (Vgl. Gachoud 2007: 153f.) Aber im Kontext des kirchenkritischen „Werner Amberg“ ist doch auch davon auszugehen, was Hans Urs von Balthasar (1988: 475) zu bedenken gibt: „Evangelium und Kirche sind nicht dionysisch, sie fallen durch ihre Nüchternheit auf und sie drängen den Schwarmgeist in die Sekten ab.“

Auffallend ist unter diesem Gesichtspunkt: wie die individuelle, gleichsam private Erinnerungskultur Ambergs, die da aus einem resur-rectus einen dionysischen redivivus macht, mit der Trauerarbeit seiner Mitwelt kontrastiert. Die anderen Leute können an den Gräbern nicht eidetisch einen Verstorbenen gleichsam in voller Lebendigkeit vor innere Auge zitieren; hingegen beten sie und brauchen – wie deutlich herausgestrichen wird – für ihre Erinnerungskultur tote Grabsteine mit ebenso toten Buchstaben. Die paulinische Unterscheidung von belebendem Geist und tötendem Buchstaben scheint durch.

Ambergs konkrete Vision am Grab des Onkels ist ja auch nicht derart abstrakt wie die Buchstaben und Gebete. Sie ist zudem ein Stich in die platonische, unseren Kulturraum und insbesondere die damalige katholische Katechese stark prägende, in letzter Zeit von verschiedenen Theologen (meiner Ansicht nach zu Recht) kritisierte Auffassung, wonach der Körper gleichsam nur ein Gefäß für die Seele sein soll und wonach sich Körper und Seele als zwei einander fremde Substanzen im oder nach dem Tod – oder mithin eben auch: im Auferstehungserlebnis – trennen.²²

²² Stellvertretend für viele sei hier Joseph Ratzinger (1990: 291) zitiert: „Der biblische Gedankengang setzt demgegenüber [gegenüber der griechischen Trennung von Körper und Seele in zwei einander weitgehend fremde Substanzen] die ungeteilte Einheit des Menschen voraus [...]“

Im Tanz Onkel Beats ist beides präsent, Seele und Körper. „Im Tanz“, schreibt Peter von Matt einmal – mit konkretem Bezug auf Silja Walter zwar, aber gewiss auch im Hinblick auf den Tanz generell – treffend, „ist das Denken ein Ereignis des ganzen Körpers. Es ist sprachlose Erkenntnis, mächtige Verständigung mit sich selbst und allen andern, ganz ohne die Wörter mit ihren abgemachten Bedeutungen, ohne die Sätze mit ihren eingeübten Regeln“ (P. von Matt 1998: 148). Auch die Rebellion Ambergs gegen, wie es einmal in diesem autobiographischen Roman heißt, „unsere peinlich eingeteilte alte Welt der Zahlen und Vorurteile“ (WA 359) verdichtet sich so gesehen im Narrentanz.

Das eidetische Heranzitieren macht überdies aus dem im Neuen Testament göttlich autonomen Ereignis etwas menschlich heteronom Beschwörendes. Es gleicht so gesehen dem „Heraufholen“ eines Toten, zum Beispiel des verstorbenen Samuel aus der Scheol durch die Hexe von Endor im 28. Kapitel des 1. Samuelbuchs, gleicht demzufolge einer Geschichte, die im Christentum gern als Gegenbeispiel zum eigentlichen, zum authentischen Auferstehungsglauben genommen wird. Onkel Beat ist von da her ein Revenant, wie auch nach einem alten Volksglauben maskierte Fasnachtsgestalten einst Gespenster aus dem Totenreich waren. Dass die Figuren, die Inglin beim Schreiben vor sein inneres Auge zitiert wie hier auf dem Friedhof Amberg seinen Onkel Beat, tatsächlich etwas von Wiedergängern haben, sagt Inglin in einem Brief an den Brunner Hotelier Walter Schoeck. Er müsse nach seinen Schreibtagen am Abend nochmals aus dem Haus – „sonst laufen mir die Gespenster noch in die Nacht hinein nach“ (NI K 220.02.01).

Dass ebenso in Ambergs Innenwelt Gespenster Platz genommen haben und ihn von dort aus plagen, daran ist etwas. Jedenfalls kommt eine Triebkraft aus der Innenwelt dieses Heranwachsenden, die mit der Außenwelt nicht leicht vereinbar ist und, sieht man nur von außen hin, manchmal eine nachgerade karnevalistische oder vielleicht besser: chaplineske Komik zur Folge hat. Missgeschicke fahren ihm nämlich in die Parade, die allerdings nicht nur komisch, sondern auch traurig und insbesondere ihm selber höchst peinlich sind.

Man sehe die Dynamik von Ambergs Entwicklungsgeschichte daraufhin durch! Sie wird in Gang gehalten einerseits durch eine sich steigende dialektische Spannung zwischen äußeren Leistungsansprüchen einer

traditionsgelenkten, überdies bereits stark vom bürgerlichen Erwerbstreben geprägten, insofern auch schon stark außengelenkten Gesellschaft und andererseits einer inneren Entwicklung, die, einer Entelechie folgend, ins Künstlertum führt. Indem die Zielbestimmungen der bürgerlichen Leistungsethik Ambergs Wesensverfassung zuwenig Rechnung tragen, machen sie ihm die Disziplinierung der inneren Natur zunehmend schwieriger. Als Kellner beispielsweise steht er unter dem Druck der Leistungs- und Kadenzvorgaben einer knapp bemessenen Arbeitszeit, die ihm eine Verwirklichung seiner natürlichen Strebungen unmöglich macht, nicht zuletzt seiner erotischen. Umso stärker drängen diese Strebungen an. Der äußere Druck verstärkt den Hang nach und aus dem Innern. So kann Werner zum Beispiel nicht umhin, „beim Servieren mit Wohlgefallen aus nächster Nähe“ (WA 331) das Dekolleté einer jungen hübschen Dame zu betrachten, mehr noch: Er muss sich „beherrschen, um es nicht zu streicheln“ (ebd.). Schließlich fasziniert ihn seine weibliche Angebetete so sehr, dass er in seiner Verwirrung – wen wundert’s: zur Verärgerung der Hotelgäste und zu seiner übergroßen Blamage – Sauce auf Nacken und Rücken ihrer Mutter hinunterleert. Kraftvolle Strebungen aus dem Innern verhindern eine konstante Selbstbeherrschung.

Hier drängt das Innere ins Äußere wie in Bachtins karnevalistischer Kategorie der Exzentrizität, die im Grunde das Hervordrängen des Verdrängten meint. Und nicht nur das: Es kommt da zu einem Kontakt zwischen Kellner und höher gestellten Hotelgästen, für den man auch die andere noch fehlende, also vierte Karnevalskategorie Bachtins bemühen möchte, nämlich die Familiarität, hier mit einer Mesalliance verquickt. Positiver und deutlicher mit der Fasnacht verbunden ist diese Kategorie allerdings am Schluss der „Welt in Ingoldau“, des Erstlingsromans, wo Therese, eine kluge Frau, an der Fasnacht die unterschiedlichsten, ja politisch verfeindeten Leute über die tief klaffenden Parteigrenzen hinweg zusammenbringt oder wo an Fronleichnam – dieses kirchliche Fest ist für Bachtin durchaus auch karnevalistisch im weiteren Sinn (vgl. Lachmann 1995: 27) – das ganze Dorf Ingoldau auf die gleiche Bestimmung ausgerichtet ist, so sehr, wie das sonst nicht gelingen will.

Profanierungen oder, allgemeiner, Dekorumsverstöße²³ gibt es im Roman „Werner Amberg“ einige: zu nennen wäre etwa das Grinsen auf der Orgelempore der Kollegiumskirche, die „Lachlust, die dem geweihten Orte schlecht angemessen war“ (WA 173); oder ebenfalls erwähnenswert wären hier die Schlangen, bekanntlich Sündhaftigkeit symbolisierende Tiere, die Amberg der frommen Hildegard nach Einsiedeln schickt (und so deren Mutter zu einem furchtbaren Entsetzensschrei bringt) und die dann dort irgendwo im Keller verschwinden, so dass die fromme junge Dame „bei all ihrer unschuldigen Hingabe an die himmlischen Mächte nun doch beim Gedanken heimlich erschauern“ (WA 209) muss, „dass im Dunkel unter ihren Füßen die Schlange wohne“ (ebd.). Auch der Vorfall im Kollegitheater, wo Amberg schauspielernd sich so fallen lässt, dass er von der federnden Matratze nochmals hinaufgeworfen wird und so den Zuschauern für einen Moment seinen Hintern zeigt, derart Gelächter statt Rührung provoziert, ist ein karnevalistischer Dekorumsverstoß. Erinnert sei auch an die Szene, wo er mit einem Freund in der Kirche den Blasbalg der Orgel treten müsste, aber damit aufhört ausgerechnet, als der Organist, ein stattlicher Lehrer immerhin, zum jubilierenden Crescendo ansetzen will:

Der Blasbalg sank und sank, der Atem ging ihm aus, und der Lehrer da unten, der schon alle Register gezogen hatte, zappelte umsonst auf den Manualen und Pedalen herum, während sein Getöse im dümmsten Augenblick wie weggeblasen verhallte. Wir hielten den Atem auch an. Schon polterte es die Treppe herauf, und eine rauhe Stimme rief: „Seid ihr eingeschlafen, ihr Esel?“ (WA 75)

Das Wort „Esel“ fällt hier in einer abgeschliffenen Alltagsredewendung; es hat aber im Zusammenhang mit Amberg denn doch eine tiefer gehende Bedeutung als im eben zitierten Ausspruch des Lehrers, soll doch nach Inglin's Notizen der Name „Amberg“ auf den „Esel am Berg“ anspielen: Werner steht aufgrund seiner schulischen Misserfolge da wie der „Esel am Berg“; er ist derjenige, der nichts ist und nichts kann. Insofern ist der „Held“ des Romans „Werner Amberg“ ein Antiheld.

„Der Esel ist eines der ältesten degradierenden und erneuernden Symbole für die materiell-leibliche Basis“, schreibt Michail Bachtin (1995: 128). Und darüber hinaus erinnert dieses Tier ja auch an alte

²³ Zu diesem Ausdruck vgl. Renate Lachmann (1995: 32).

Karnevalsriten, an das Eselsfest²⁴ etwa, das mit der Eselsmesse auch schon eine Profanierung enthielt, wenigstens aus heutiger Optik. Dieses Fest gehört zeitlich und vom Motivgehalt her in den Bereich der Narrenfeste, der Feste der Missregierung oder Knabenbischöfe. Gemeinsam ist diesen Festen, dass sie, gleichsam nach dem Strukturtypus der römischen Saturnalien, die bestehende Ordnung umstülpten, auf den Kopf stellten; was man hatte, verkehrte sich in sein Gegenteil. Dieselbe Struktur treffen wir in mehreren Ereignisketten, die Werner Amberg erlebt, auch an: Eine Situation tritt ganz anders ein als erwartet. Schon gleich zu Beginn, im zweiten Kapitel des Romans, ist das der Fall, gleichsam wie in einer Ouvertüre zum ganzen Text: Meister Daniel, ein Schlosser, will, und das bezeichnenderweise an einer Fasnacht, einen Heißluftballon zum Fliegen bringen – doch so sehr der Flug mit Spannung von vielen Zuschauern als großes Ereignis erwartet wird, der Ballon fliegt nicht. Das zu Erwartende tritt nicht ein. Meister Daniel sollte gefeiert werden – ach woher: er wird zum Dorfgespött.

Auch die Szene mit dem auferstehenden Onkel Beat ist auf einer konnotativen Ebene eine karnevalistische Umstülpung: ihr dionysischer Impetus hat, zusammen mit der konkret körperhaften Erscheinung, eine Richtung gegen eine traditionell christliche Sicht der Auferstehung; und die Art des körperhaften Aufsteigens über dem Grab, das an berühmte Gemälde, etwa Giovanni Bellinis oder Matthias Grünewalds, erinnert, hat einen Stich zugleich gegen eine Sicht à la Nietzsche, die eine Verknüpfung von Auferstehung und Leben bzw. Lebensbejahung gar nicht sehen will.

Solche Umstülpungen entsprechen vor allem inhaltlich der Struktur der Entthronung in den Saturnalien und Narrenfesten, wo ein Sklave zum König oder ein Knabe zum Abt oder Bischof gemacht wurde. Aber auch der Erzählduktus des Romans „Werner Amberg“ reißt gern gegen Kapitelschlüsse hin neue Perspektiven auf, freilich nicht nur um das Geschehene umzustülpen, sondern auch um gleichsam einen neuen Raum²⁵ der Möglichkeiten, der nicht gesagten Potenzialität zu öffnen.

²⁴ Das Eselsfest wurde zur Erinnerung an die Flucht Marias und des Jesus-Kindes nach Ägypten begangen. Zu diesem biblischen Motiv vgl. den Aufsatz von Eve Pormeister in diesem Band. Zum Narren- und Eselsfest generell vgl. Elena Nährlich-Slatewa (1995: 67).

²⁵ In der französischen Literaturtheorie heißt dieser (dritte) Raum „tiers-espace“. Vgl. Monique Manopoulos (2008: 132f.).

6. Das umgestürzte Dorfbild

Noch deutlicher weisen die Bücher Gertrud Leuteneggers solche Öffnungen auf; denn, wie oben bereits angedeutet, erzählt die jüngere Schriftstellerin mit deutlichen Perspektivenwechseln und Brüchen; dabei tun sich neue Räume potenzieller Bedeutungen auf. Während Inglin Fasnächtliches und im weiteren Sinn karnevalistische Umstülpungen oder Verkehrungen doch einigermaßen real darstellt, um von da her gleichsam die Legitimation zu neuen Perspektiven und zu Öffnungen der semantischen Grenzen oder Bestimmbarkeiten auch im Erzählverlauf, auffallend etwa in Kapitelschlüssen, zu gewinnen, sind die Alltagseindeutigkeiten bei Leutenegger schon zum vornherein durch ein nicht-lineares Erzählen dekonstruiert. Dafür werden traumlogische Schichtungen aufgebaut, wie in Phantasmagorien Erzählelemente überlagert und überblendet und zu neuen assoziativen Geweben geflochten, die Chronologisches in einen zweiten Rang versetzen. Dafür leben sie, unter anderem, vom vernetzenden Gleiten zwischen den Bildwelten.

Hier ist nun vor allem auf die Verknüpfung dieses schriftstellerischen Verfahrens mit intertextuellen Referenzen zu verweisen, die neue Bedeutungsdimensionen hinzufügen. Das oben zitierte, einmontierte historische Dokument zu Schwyz mit der veralteten Orthographie wäre eine solche Referenz, die nicht nur ein Spiel mit der Authentizität, sondern darüber hinaus so etwas wie einen Gegendiskurs einbringt. Zu den intertextuellen Referenzen im weiteren Sinn gehören aber auch Anspielungen auf Motive und Konstellationen aus Mythologie, Sagenwelt, Literatur, christlicher Ikonografie oder aus mehr oder weniger symbolträchtigen geographischen Räumen²⁶ – oder eben: aus dem Brauchtum.

Was derart intertextuell in die Texte gelangt, schafft in den neuen intratextuellen Zusammenhängen eine „Phantasie- und Seelenzone“ (B. von Matt 1998: 36). Dabei eröffnen die verschiedenen Bruchstellen, Abschweifungen oder auch die metonymisch provozierten, handlungslogisch jedoch relativ abrupten Richtungswechsel und Übergänge viel ausgiebiger als Inglin Erzählen eine Potenzialität von neuen Bedeutungsperspektiven und nicht fixierten Sinngehalten, mithin einen Raum des Vieldeutigen, des nicht eindeutig Bestimmbaren und des

²⁶ Zu Recht meiner Ansicht nach betont das Irmgard M. Wirtz (2007: 324f.).

Nicht-Gesagten. Denn: „Um jeden fixen Gedanken gerinnt die Welt. Ich habe Angst vor den geronnenen, erstarrten Dingen.“²⁷ Berühmt geworden sind unter diesem Gesichtspunkt in der Leutenegger-Sekundärliteratur weitere Sätze aus dem Erstlingsroman, der sich in einigen Passagen nachträglich wie eine Leutenegger-Poetik in nuce liest. Es heißt in diesem Buch etwa auch: „Mein Thema ist, dass ich keines habe.“ (V 17) Solcher Themenfreiheit entspricht die Erzählorganisation: „Keine pfeilgenau umschlossenen, schlagenden Geschichten! Unsere Geschichten sind angeknabbert, größere Ränder werden hinter und über ihnen sichtbar, verfransen sich wieder.“ (V 23) In dieselbe Richtung weisen durchaus existenzielle Erfahrungen: „Du stehst da, mitten in einer verfügbar scheinenden Welt, und dir wird schwindlig vor überstürzendem Lachen, was alles noch sein kann.“ (V 108) Das alles hat etwas Anarchisches im ursprünglichen Wortsinn: eben etwas An-archisches,²⁸ Grundloses, etwas von einer Subversion eingeschliffener und zielgerichteter gesellschaftlicher Konstruktionen, die unsere Sinne auch auf sprachlose Erfahrungen hin öffnet.

Wenn bei Inglin Amberg vor dem Grab des Onkels eine körperhafte Gestalt vors innere Auge zitiert, die in ihrer Plastizität auf keinen abstrakten Begriff zu bringen ist und denn auch weit eher mimetisch ins Textgeschehen gelockt wird als durch ein begriffliches Erfassen, so drängt sich eine unbegriffliche Körpernähe bei Leutenegger sogar weit intensiver auf. Körperhafte Gefühle sind da möglich vor aller begrifflichen Kanalisierung und Fixierung, dafür in einer Logik der Berührung, die, wie beobachtet, ja auch das Schreiben bestimmt: „Jetzt mit Ce auf der Traminsel zu sitzen! Und nichts sagen. Und mit bloßen Zehen die Gerüche zerpfücken und die Fußsohlen hinunterkitzeln lassen und plötzlich grundlos lachen.“ (V 43) Voilà: Irgendwo liegt das, haben wir oben schon vermutet, in der Richtung einer *écriture féminine* mit ihrer Skepsis gegenüber jedem traditionellen Logozenismus. Und in eins damit tendiert Leuteneggers Schreiben zu dem hin, was auch die

²⁷ Leutenegger (1975: 17). Im Folgenden sind Zitate aus dem Roman „Vorabend“ mit dem Anfangsbuchstaben des Titels und der Seitenziffer direkt im Text nachgewiesen.

²⁸ Vgl. zum Anarchie-Begriff Karlheinz Ruhstorfer (2004: 70). Zum Teil wird im Roman „Vorabend“ (11, 32) explizit auf Anarchisches verwiesen.

Literaturwissenschaft schon da und dort als eine subversive Kraft des Karnevalischen²⁹ bezeichnet hat.

Die Brauchtumsmotive sind, wenn wir vom Erzählverfahren her kommen, gleichsam zur Unterstützung dieses Karnevalischen eingesetzt, so als könnte hier jene alte subversive Kraft literarisch reaktualisiert werden, die eine fasnächtliche Formensprache vor ihrer Offizialisierung auch lebensweltlich einmal hatte. Es sei hier ein Blick auf Leuteneggers zweiten Roman „Ninive“ geworfen, der das Flair für Fasnächtliches im skizzierten Sinne einsetzt. Auch da hat die Fasnacht auf der Inhaltsebene Familiarisierungsfunktion: „die Fasnacht war das einzige, was früher Fabrizio vergessen ließ, dass er sich nicht den Kindern des Dorfes zugehörig fühlen konnte“ (N 15), lesen wir einmal. Aber auch die Fasnacht kann zu Einsamkeit und Ausgrenzung führen, dort nämlich, wo einige Dörfler „alle Narrenrechte“ (N 17) an sich reißen. In diesem Fall ist die Fasnacht auch nicht mehr, was sie wohl einmal war und was sie wohl sein sollte oder könnte: die ver-rückte, die verkehrte Welt. Darum heißt es weiter von Fabrizio: „Nur das zur Fasnachtszeit umgestürzte Dorfbild mochte er, die Menschenansammlungen, die beschwörenden, wie aus verjährem Wintereis brechenden Trommelwirbel.“ (N 18)

In „Ninive“ ist die Fasnacht immer wieder mit dem dort zentralen Motiv des Walfischs und derart zugleich mit der biblischen Jonasgeschichte assoziativ verbunden. Und irgendwo können wir wohl das Wal- und das Fasnachtsmotiv auch analogisieren, beide haben die „verschlingende und gebärende Tiefe“ (Bachtin 1995: 115), wobei echt karnevalistisch die Kraft der Erneuerung, die Kraft des Lebens über den Tod schließlich siegt, heißt es doch am Schluss: „Der Wal hat uns nicht verschlungen. Und wir verloren uns an keinen blindwütigen Verrat. Wir werden nicht untergehen.“(N 172) Wieder mag für die eine oder andere Leserschaft von ferne eine karnevalische regenerative Kraft anklingen und in eins damit das Auferstehungsmotiv, gilt doch nach der alten typologischen Bibeldeutung die Jonas-Geschichte als Präfiguration der Passion und Auferstehung Christi.

Wie sehr dieses neue Leben, das aus dem Durchgang durch die Ninive-Romanwelt neu erwächst, mit Brauchtumsmotiven zusammengeführt

²⁹ Nach Monique Manopoulos (2008: 75) ermöglicht das Karnevalische den tierspace als den Raum des „non-dit“, des Vieldeutigen und nicht Entscheidbaren.

wird, die man ähnlich auch in Schwyz vorfindet, zeigt der folgende Passus. Er bringt die tumultuöse Fasnacht der oben erwähnten, zu Trommelklängen von Wirtshaus zu Wirtshaus ziehenden und dabei den Kindern Orangen und Zuckersteine austeilenden „Rott“ mit der nachgerade berauschend familiarisierenden Kraft anderer Veranstaltungen und Bräuche zusammen, mit der Ausstellung des Walfischs nämlich und dem Fronleichnamfest, das in Schwyz früher immer mit Kanonenschüssen eröffnet wurde:

Ein heller, fast rauschhafter Tumult hat uns erfaßt. Der Duft der Ambra wellt über uns hin, durchtränkt uns und stillt uns wie Regen in einer Frühlingsnacht. Mitten in der Verwesung hat uns dies Unverhoffte getroffen. Es ist, als würden wir in die Bewegung eines einzigen unsichtbaren Tanzes getaucht. Eine Herrlichkeit hat uns ergriffen, als müßten wir die Kleider ausbreiten am Boden, als müßten wir Palmzweige austreuen, es riecht wie nach Weihrauch und Myrrhe, lacht Fabrizio. Er ist angesteckt vom Tumult. Wieder sehe ich ihn mit knallfarbigem Glanzpapier umwickelte Zuckersteine in die Luft werfen. Der Volksauflauf wächst. Maskentreiben, die Trommelwirbel brechen aus den sich öffnenden niedrigen Wirtshäusern, hinaus auf die Gassen, und dröhnen zwischen der Kirchenfassade und der Rathauswand wider. Oder donnern Kanonenschüsse über den Hauptplatz hin? Sie klirren in den Fensterscheiben nach, die silbrig starrenden Heiligen schwanken über uns und wir vergehen auf den Knien in der weißglühenden Hitze. Irgendwo, vor einem der Altäre in allen vier Himmelsrichtungen, zu hochragenden Bergen von ausschließenden Farnen, Pfingstrosen und grünbelaubten Buchenstämmen aufgerüstet, irgendwo, vor unseren Augen verflimmernd, wird die Monstranz gehoben. Ein kleiner weißer Himmelssee schwebt die Hostie in der Luft. Jetzt erhebt sich auch die Menge, wie von einem einzigen Windstoß emporgerissen, wendet sich um und fällt gegen den südlichen Altar gerichtet wieder auf die Knie. (N 169f.)

Nicht handlungs-, sondern assoziationslogisch im Sinne von metonymischen Verbindungen kommen verschiedene Bräuche zusammen; in einem Bewusstseinsstrom gleitet die Fasnachtsimpression hinüber in eine Fronleichnamsimpersion. Dabei wird erst noch das theologisch Entscheidende von Fronleichnam, die Hostie in der Monstranz, eher beiläufig erwähnt, als eine Impression einfach, gleichsam wie wenn die Hostie als die Realpräsenz des inkarnierten Logos nicht zu deutlich hervorgehoben werden dürfte, ganz im Sinne der oben erwähnten Skepsis gegenüber dem Logozentrismus. Zugunsten des Eindruckshaften

muss stimmigerweise auch die Grammatikalität nicht besonders ausgereift sein, wenn etwa das Subjekt wie folgt verdoppelt bzw. metaphorisiert wird: „Ein kleiner weißer Himmelssee schwebt die Hostie in der Luft.“

Auf der Inhaltsebene gehören in den Zusammenhang dieser Passage auch wieder karnevalistische Kategorien wie Profanierung und Ex-zentrität. Da ist zum Beispiel ein profanierender Dekorumsverstoß: eine Frau stürzt sich während der Fronleichnamsfeier in die Farnsträube, die welkenden Pfingstrosen und die Pappsäulen, und das immerhin von weit oben, von der Dachlücke herab. Kaum sehr passend im ruhigen Verlauf der feierlichen Zeremonie ...

Da ist Exzentrität, eine in die Topographie projizierte Ex-zentrik: Das erzählende „Wir“ bleibt nicht auf dem zentralen Hauptplatz: „Wir haben den Hauptplatz verlassen und sind fortgegangen an die Peripherie.“ (N 172) Entscheidende Erinnerungsorte, die Fabrizio und die Ich-Erzählerin aufsuchen, liegen ohnehin an der Peripherie des Dorfes; man kann sie übrigens, soweit man die dem Roman als Stoffsubstrat zugrundeliegende Topographie in Schwyz ausmachen kann und will, an der Dorfperipherie von Schwyz wiedererkennen. Auch der Walfisch wurde einst am Rande des Dorfs ausgestellt bzw. in einem Nachbardorf.

Und da ist, im Kontext nun des Peripheren, auch Profanierung und Mesalliance: „im Bann unzählig ausgetauschter selbstvergessener hastiger Küsse“ (N 68) stehen die beiden Liebenden vor oder in der Schutzengelkapelle am Dorfrand. Ob die Küsse nach pfarrherrlicher Vor(aus)sicht wirklich dorthin gehören?

Die beobachtete Schreibhaltung mit ihrer Vorliebe für Ausschweifendes und für Hybrides, Synkretistisches, eine Vorliebe, die Renate Lachmann (1995: 33f.) als typisch für Bachtins Karnevalstheorie herausgestellt hat, passt zum Peripheren, Zentrifugalen auf der Inhaltsebene: Der konsolidierende Sinn soll auch textlich auseinandergetrieben werden. Und die Sinnoasen, die sich dennoch ergeben – sie sind in tieferen Seelenschichten zu vermuten als in unserer rationalen Verstandesarbeit der verwalteten Welt.

Wie sehr ein Anschluss an tiefere Seelenschichten sich mit dem Fasnächtlichen verbindet, insbesondere wieder mit dem fasnächtlichen Trommelklang, und zugleich einen Impetus hat gegen eine vereindeutigende

patriarchale Welt, sei anhand des dramatischen Poems „Lebewohl, Gute Reise“ skizziert.

„Auf dem Plateau eines sehr hohen Berges“ liegt eine als „Ich“ bezeichnete Gestalt in einem Sarg. Sie ist in ein weißes Leintuch gehüllt und trägt eine weiße lächelnde Maske mit großen Augen. Daneben sitzt auf einem Stuhl die Mutter dieses Ich, eine Maske tragend auch sie. Der Tod, oder jedenfalls die Schwelle³⁰ zu ihm, ist also angezeigt. Entsprechend scheint auch die Individualität aufgehoben oder jedenfalls reduziert: Denn nicht nur herrscht da eine maskenhafte Gesichtlosigkeit, das Ich hat zudem soeben den alltaglogisch wohl doch eher merkwürdigen Eindruck gehabt, es sei „ein Teil des Berges“³¹ geworden, als läge es „in einem Sarg von Bläue“ und „der weißglühende Schaum aller zurückflutenden Ozeane“ habe es auf diesen Berg gespült, was vielleicht eine Anspielung auf die Sintflut und/oder die Geburt der Aphrodite, der Göttin der Liebe, ist. Auch dieser Gedanke klingt irgendwie an: dass nicht nur der in der Maske symbolisierte Tod, sondern auch die Liebe die (egozentrische?) Individualität auflöst; Eros und Thanatos, beides ist konnotativ irgendwo schon am Anfang des dramatischen Poems präsent.

Ferner glaubt das Ich, „dass die Fasnacht im Sterben“ (LGR 12) liegt und es bald abgeholt und um ein fasnächtliches Feuer getragen werde; in diesem Zusammenhang sind Trommelschläge wahrzunehmen. Da mag wieder einiges an die Schwyzer Fasnacht erinnern, wo am so genannten Blätz-Verbrennen am Abend des Gudedienstags, das ist der Abend vor dem Aschermittwoch, ebenfalls das Sterben der Fasnacht – humoristisch und parodistisch natürlich – beweint wird und wo eine mit Stroh und Raketen gefüllte Puppe des „Blätz“, so heißt die Hauptfigur der Schwyzer Fasnacht, verbrannt wird. Solche Verbrennungen sind für einige Anthropologen eine Erinnerung an die einst gängige Vertreibung bzw. Bestrafung eines Sündenbocks. Vor allem René Girard wäre da interessant: Die Masken an der Fasnacht sind ihm zufolge Zeichen für eine große Gleichmacherei, wie sie tatsächlich auch im politischen Zusammenleben während der abendländischen Geschichte immer wieder

³⁰ Wie überhaupt das Schwellendasein in Gertrud Leuteneggers Texten eine wichtige Funktion hat. Vgl. hierzu Beatrice Sandberg (1983: 35f.).

³¹ Dieses und die beiden folgenden Zitate dieses Abschnitts bei Gertrud Leutenegger (1980: 11). Auf das dramatische Poem „Lebewohl, Gute Reise“ wird im Folgenden mit dem Sigel LGR verwiesen.

stattgefunden hat; alle sozialen Unterschiede verschwinden, da ja mit der Maske auch alle (mehr oder weniger) gleich aussehen. Gleichmacherei fördert in menschlichen Gesellschaften aber nicht nur das gegenseitige Sich-Nachahmen, sondern auch die Rivalität untereinander, weil sie bessere Vergleichbarkeit ermöglicht; und die daraus entstehende Spannung muss im Sündenbocksyndrom abgebaut werden, wofür im fasnächtlichen Revival solcher Gesellschaftskonflikte die Maske in Form einer Puppe steht. (Vgl. Vinolo 2005: 237f.) Nach der Verbrennung dieser Puppe – sprich nach der Vertreibung des Sündenbocks – können die sozialen Unterschiede am Aschermittwoch wieder eingeführt werden; die Maskierten zu Schwyz werfen denn auch beim die Fasten eröffnenden Zwölfuhrschlag ihre Masken ins Feuer.

Die dabei angesprochene Rivalität passt auch zu „Lebwohl, Gute Reise“, wie wir sehen werden. Da nimmt das Ich gleich zu Beginn durch die Augen der Mutter, durch diese Seelenspiegel,³² Szenen aus dem Gilgamesch-Epos wahr. Das Hindurchfinden durch die Augen der Mutter entspricht, sagt das Ich, einer „Totenreise“ (LGR 12); und das hat auch wieder etwas Vieldeutiges, ist zumindest in einem dreifachen Wortsinn lesbar: als innere Reise einer Nahtoderfahrung, als eine imaginative Zeitreise zurück zu einem todbringenden Männlichkeitswahn aus früheren Zeiten, mithin zum Tod generell, und dann auch zu den Toten, die ja nach altem und zum Teil heute noch verbreiteten Glauben in fasnächtlichen Maskenspielen ins Leben zurückinszeniert werden. (Vgl. Schuscheng 1987: 230, 242)

Zudem ist diese Reise freilich zugleich als eine Initiationsreise denkbar, geht sie doch zurück zu geschichtlichen Anfängen der abendländischen Kultur. Motive aus dem altbabylonischen Mythos um Gilgamesch werden im ganzen folgenden Text vorrangig bleiben, sie bilden sozusagen den Hauptstrang der kommenden Geschehenssequenzen, sofern man das hier überhaupt so formulieren darf, wo sich doch alles in einer

³² Die Augen als Spiegel der Seele haben ja durchaus Tradition. Vgl. hierzu Thomas Kleinspehn (1989: 24, 26, 40–42). Im Hinblick auf Gertrud Leutenegger und ihr phantasmagorisches Schreibverfahren zu bedenken wären hier vielleicht zudem Mörikes Peregrina-Lieder, wo wir nicht nur das Motiv des Auges als eines Spiegels der Seele haben, sondern überdies auch das Überblenden von Vorgängen aus verschiedenen Lebensbereichen, insbesondere patriarchalen und gegenpatriarchalen. Hierzu vgl. Peter von Matt (1989: 173f., 178–18, 198f.).

phantasierenden Seele abzuspielen scheint, und zwar auch wieder ohne die Finalitäten und Eindeutigkeiten traditioneller Bühnenstücke und Erzählführungen.

An diese dominanten Motive aus dem Gilgamesch-Komplex hängen sich synkretistisch Elemente aus anderen Traditionen. Das Lied „Lebe wohl, gute Reise“ der Comedian Harmonists wäre zu erwähnen, auf das auch der Titel anspielt; Textfetzen aus Hitler-Reden klingen an, aber auch solche aus dem Hohen Lied, und Reminiszenzen an griechische Mythen gibt es da. Zudem treten Figuren aus der *Commedia dell'arte* und aus der Schwyzer Fasnacht auf. Die Sprache wirkt entsprechend zum Teil hymnisch, zum Teil aber auch zotenhaft-ordinär.³³

In der Tat ist das also eine Überschichtung von verschiedenen Erlebniswelten und Zeitstufen und Sinnebenen, sozusagen eine große mentale Phantasmagorie abendländischer Geschichtssedimente in karnevalistischer Mesalliance.

Einiges lässt sich vom Schluss des dramatischen Poems her bis zu einem gewissen Grade aufhellen. Nicht nur ist das Ich an der Schwelle zum Tod, sondern auch Gilgamesch ist dem Tod geweiht, und zwar, das ist entscheidend: gerade weil er am Leben bleiben möchte, weil er sich gegen seinen Tod und seine Zeitlichkeit verbarrikadiert, seine Tod- und Zeitverfallenheit nicht in sein Leben integriert. Gilgamesch kann „nicht das Leben überwinden und am Leben bleiben!“ (LGR 64). Denn es läuft offensichtlich umgekehrt: wer zum Tod ja sagt, gewinnt das Leben. Das kann durchaus neutestamentlich gedacht sein, wo es bei Markus heißt: „Denn wer sein Leben retten will, der wird es verlieren.“ (Mk 8,35) Das entspricht aber auch einem Gedanken moderner Literatur, demzufolge die akzeptierende Einsicht in die eigene Todesverfallenheit zwar die konstruierten Sicherungen und Ordnungsmuster gesellschaftlicher Macht auflöst, aber zugleich auch eine neue Freiheit dem Leben und dem Tod gegenüber, eine Offenheit gegenüber dem Unfassbaren bedeutet. (Vgl. Graubner 2007: 76–79) „Es ist der Tod darin. Und: Es ist die Zeit daran“, lehrt das Wasserwesen Undine bei Ingeborg Bachmann. – „Und zugleich: Geh Tod! Und: Steh still, Zeit!“ (Bachmann 2006: 181)

³³ Eine Übersicht über die Allusionen bei Dorothe Schuscheng (1987: 202f., 239–242).

Das Sterben der Fasnacht hat demzufolge ebenfalls etwas Vieldeutiges: Es entspricht dem Sterben der fasnächtlichen „Jahreszeit“ am Abend vor dem Aschermittwoch und damit dem Sterben der Totenerinnerung, die ja die Fasnacht nach einem alten Volksglauben oder jedenfalls nach verbreiteter Meinung einmal war (und die in der Moderne, dürfte man aufgrund von Leuteneggers Texten wohl sagen, über Gebühr „vergessen“ wird). Der in diesem Sterben mitgedachte Tod entspricht aber auch einem todbringenden, weil machtbesessenen und wie angedeutet: Rivalität provozierenden Männlichkeitswahn, der die Abgrenzung zwischen den Geschlechtern bis zum Ausstoßen der Frau hin treibt. Wenn am Schluss von „Lebewohl, Gute Reise“ Gilgamesch dennoch zum Leben findet, hat es demzufolge auch seine Richtigkeit, dass der Zigeuner bzw. die Zigeunerin eine befreiende Rolle spielt, wenigstens sofern man das von der Schwyzer Fasnacht aus angeht. Denn nicht nur hat die Figur des Zigeuners generell etwas nomadenhaft Ungebundenes, etwas exotisch Widerständiges gegenüber erstarrten Ordnungen – in Schwyz ist die Zigeunermaske innerhalb eines Ensembles von typisierten Maskenfiguren auch jene, die männlich und weiblich erscheinen kann: in ihrer Androgynität hebt sie jenen Unterschied zwischen Mann und Frau auf, den Leuteneggers Gilgamesch für sein Machtgebaren offenbar braucht bzw. gebraucht hat.

Und in eins mit dem Auftreten des Zigeuners bzw. der Zigeunerin ist ein brutales Ordnungskonzept aufgebrochen. So darf denn auch der fasnächtliche, immer wieder Leben und Ausbruch aus der Ordnung konnotierende Trommeltanz aufleben. Das Starre hat nicht gesiegt, oder vielleicht besser: nicht eindeutig gesiegt – sondern: die das Leben fördernde Liebe. „Gilgamesch lebt!“ (LGR 140)³⁴ Insofern ist nicht nur der von den Comedian Harmonists übernommene Titel mit seiner Aufforderung zum Wohl-Leben sehr sprechend, sondern ist mit dem Leben, das erst in der Akzeptanz des Todes möglich wird, auch wieder

³⁴ Dorothe Schuscheng (1987: 204, 231) zeigt gewiss mit Recht, dass auch hier vieles offen bleibt. Zum theologischen Gehalt: Auferstehung meint ja theologisch vor allem das „Stärkersein der Liebe gegenüber dem Tod“ (Ratzinger 1990: 249). Gerade in solchem Zusammenhang trifft die christliche Auferstehungstheologie auf Strukturen in „Lebewohl, Gute Reise“ bzw. auf Leuteneggers Gilgamesch zu. „Nur wo für jemanden der Wert der Liebe über dem Wert des Lebens steht, das heißt, nur wo jemand bereit ist, das Leben zurückzustellen hinter der Liebe und um der Liebe willen, nur da kann sie auch stärker und mehr sein als der Tod.“ (Ebd., 251)

ein Gedanke enthalten, der nach Maßgabe heutiger Theologie dem christlichen Auferstehungssinn nicht allzu fern liegt.

Da könnte man nun freilich einwenden, bei Gertrud Leutenegger sei die Auferstehung anderswo gar nicht positiv konnotiert. „Nun, Te, ich glaube nicht an die Auferstehung“, sagt das Erzähler-Ich im „Vorabend“ (V 107). Aber offensichtlich ist in solchen Kontexten der Akzent nicht auf den christlich theologischen Kerngehalt gelegt, der das Leben als transzendente und zugleich das Weltleben bestimmende Macht meint, sondern auf ein magisches Zurückzitieren des Toten, das auch wieder auf ein Machtgebaren hinausläuft. Bezeichnenderweise wird bald nach der eben zitierten Aussage des Erzähler-Ichs in Leuteneggers Erstlingsroman die Endor-Szene aus dem Alten Testament zitiert, wo Saul in der Totenbeschwörung ein Antidot zur Kriegsangst sucht. (Vgl. V 108f.) Es geht da also eher um einen naiven Alltagsglauben oder eben Aberglauben als um einen Glauben, der Offenheit gegenüber dem (den Tod umgreifenden) Leben, mithin dem Unfassbaren ermöglicht. In diesem Sinn „schreit“ (!) auch Enkidu in „Lebewohl, Gute Reise“: „die Toten lasse ich auferstehen, schreit er, dass sie fressen die Lebendigen.“ (LGR 107)

7. Das Herausragende im Dorfbild

Wie in „Lebewohl, Gute Reise“ leuchtet auch in „Pomona“ ein neutestamentlicher Liebesbegriff auf. Der Anschluss an tiefere Seelenschichten zeigt sich hier aber weniger in der zeitlichen Dimension, als Rückverwandlung in sumerische oder anderswie vor- oder urchristliche Vergangenheit, sondern in einer räumlichen Vertikale: als ein Aufsuchen oder gar Beleben von untererirdischen Räumen, also zum Beispiel von Kellern. In einem alten Beinhaus, im „Kerchel“, wie es genau so zu Schwyz einen gibt, sind wir auch architektonisch in einer tieferen Schicht, denn das Beinhaus ist tatsächlich halbwegs in den schrägen Boden hineingebaut, man glaubt sich fast wie in einer niedrigen, halb unterirdischen dunklen Krypta; jedenfalls: „Unterweltsgeruch“³⁵ strömt zuweilen daraus. In der Mitte dieses Sakralraums ist ein Sarg mit der aufgebahrten Mutter der Ich-Erzählerin, rechts in die Wand eingesenkt

³⁵ Gertrud Leutenegger (2004: 43). Im Weiteren sind alle Zitate und Hinweise aus dem Roman „Pomona“ mit dem Sigel P und der Seitenzahl nachgewiesen.

harren drei grinsende Totenköpfe in kleinen Nischen hinter Gitterchen, der Eingangstüre gegenüber ist der Chor mit einem Flügelaltärchen, da ist unter anderem die Geißelung Christi gemalt. Tot und starr das alles? Kaum. Immerhin schießt Dynamik ein, just ins Bild aus Christi Passion: „[...] die Geißelung findet jetzt statt, da steht die Liebe, an den Pfahl gebunden, gleich sausen die Geißeln nieder, das Fleisch zuckt [...]“ (P 65).

So birgt das Gemälde von Christi Geißelung einen fruchtbaren, einen prägnanten Moment – einen Augenblick nämlich fasst es in räumliche Kategorien, der geeignet ist, die lebhaftere Vorstellung von den zeitlichen Sequenzen dieser Geißelung zu wecken. Und zugleich mit diesen zeitlichen Sequenzen steigen nun doch vor dem inneren Auge auch zeitlich fernere Vorstellungen auf, schichten sich auch wieder Bilder und Assoziationen übereinander, ein Echoraum mit literarischen und mythologischen Allusionen öffnet sich einmal mehr. In einer Anspielung auf das Johannes-Evangelium zum Beispiel: Denn ganz johanneisch ist Christus, „am Pfahl gebunden“, hier die Liebe. Wie in einem Palimpsest lugt da, in dieser Liebe, dennoch, bei aller exzentrischen Schreibweise, der Sinn-Grund, der Logos hervor. Aber auch die erste Strophe von Mörikes fünftem Peregrina-Gedicht wiederholt da, zum Teil sogar in Wortgenauigkeit:

Die Liebe, sagt man, steht am Pfahl gebunden,
Geht endlich arm, zerrüttet, unbeschuht;
Dies edle Haupt hat nicht mehr, wo es ruht,
Mit Tränen netzet sie der Füße Wunden.
(Mörike 2004: 100)

Die für Leutenegger typische phantasmagorische Überlagerung von Bildern und Motiven ist auch in „Pomona“ in einen intratextuellen Verweiszusammenhang verwebt. So verweist das Mörike-Zitat auf eine blockierte Liebe im Romangeschehen, auf eine Liebe also, die ebenfalls „an den Pfahl gebunden“ ist. Die Ich-Erzählerin ist den Beschimpfungen ihres Lebenspartners ausgeliefert. Orion, ein unglücklicher Architekt, tut seinem Namen alle Ehre; wie der mythische Orion betrinkt er sich und wird gewalttätig. Dann rast er und flucht und tobt er. Es gibt keinen andern Ausweg mehr: Die Ich-Erzählerin muss mit ihrer Tochter die Wohnung verlassen, die sie mit ihrem Partner geteilt

hat. Die Liebe von einst ist obdachlos geworden, nicht zuletzt, weil der Mann, wie es heißt, ein „Augenblicksleben“ lebt:

Orion besaß eine außerordentliche Kraft zum Vergessen. Wäre ich fähig gewesen, in dieses restlose Augenblicksleben einzuwilligen, die fürchterlichsten Dinge am anderen Tag als ungeschehen zu betrachten, hätte nie diese Trauer an mir zu nagen begonnen. (P 15)

Diesem Augenblicksleben setzt die Ich-Erzählerin ein (nicht in einem rationalistischen Sinn bewusstes) Erinnern entgegen, so etwas wie eine *mémoire involontaire*, die über die Augenblicksinseln hinaus Kontinuität schafft:

Am Ende behält man wenig von einer Kindheit; einen Geruch, eine Lichtstimmung, eine Geste. Alles andere ist zum Stoff geworden, aus dem wir atmen, handeln, vergessen. (P 9f.)

Dankbar erinnert sich die Ich-Erzählerin an ihre Mutter, „die mir nie Herkunft, Kindheit und Sprache genommen hatte“ (P 8).

Zur Erinnerungskultur gehört auch die Tradition. In „Pomona“ kann sie helfen; allein schon die Gewissheit, dass die Ich-Erzählerin beim Abbrechen eines Zweigs von einem Hibiskus „nur eine Handlung vollzog, die in der Frühe des Fronleichnamstags Frauen seit Jahrhunderten ausgeführt hatten“, ist ihr „ein Halt“ (P 24). Vor allem sind es die aus der Tradition kommenden Gabenspenden, die das im Dunkel des Unterirdischen Verharrende in die Tageshelle hinaufheben. Und da nun ist wiederum interessant, dass am St. Michaelstag, also am 29. September, die Kinder in der St. Michaelskapelle sich zur Vesperandacht versammeln, bevor sie zuhause – dem Kinderglauben nach vom Erzengel gestiftete – Trauben und Baumnüsse unter dem Bett vorfinden. Diese St. Michaelskapelle ist über dem Kerchel gebaut, übersteigt den halb unterirdischen kryptaartigen Sakralraum, ist ins lebendige Brauchleben des Dorfes integriert. Die Kinder glauben sich da, wie es heißt, bereits „unter dem freien bestirnten Firmament, jedenfalls in einer über dem Dorf entrückten Sphäre“ (P 63).

Diese Architektur des Gotteshauses mit dem mindestens zum Teil unter dem Boden liegenden Kerchel und der in die dörfliche Sichtbarkeit emporragenden Michaelskapelle, die Kinderscharen via Brauchtum indirekt ganz glücklich machen kann, unterstreicht nochmals die metaphorische Spannung, die doppelte Referenz, die da zwischen Tradi-

tionen und Topographien in Schwyz einerseits und jenen im Roman andererseits oszilliert. Sie ermöglicht ein Durchlässigwerden der religiösen Traditionen auf einen großen Anspielungsreichtum. „Ein traumhaftes Hindurchgehen. Die religiösen Traditionen, das mag merkwürdig klingen, sie waren der Eingang zur Welt.“(V 103)

Poetologisch kommt diese Durchlässigkeit bei Leutenegger und Inglin durch ein Metaphorisieren einerseits, dann aber auch durch metonymische Verbindungen im syntagmatischen Zusammenhang der Romanwelten zustande. Sowohl für die Metapher als auch für die Metonymie gilt im Sinne Ricoeurs: Das sind Masken. Vielleicht kommt auch darum so oft die Fasnacht vor bei den beiden hier behandelten Autoren: Die Maske verhält sich zum Gesicht wie die Metapher zur buchstäblichen Wirklichkeit. Ricoeur (1975: 317) sagt, man müsse das Maskierte demaskieren, sonst nehme man die Maske fürs Gesicht. Die Metapher, heißt das, muss ex-poniert, entlarvt werden; ihr „als ob“, ihr im Widerspiel von wörtlicher und metaphorisch-kontextueller Deutung vibrierender Spannungscharakter soll schließlich einsichtig sein. Eine solche ex-ponierende Demaskierung habe ich hier versucht. Und ich hoffe, ich konnte so auch die Dynamik all dieser Metaphorik etwas andeuten, die nach Ricoeur auf die Lebendigkeit des Wirklichen verweist. Wenn die Metapher, sagt er, wirklich lebendig sei – und das heißt bei ihm: lexikalisch unverbraucht, nicht abgeschliffen –, dann gelinge ihr auch eine Aussage über eine lebendige Wirklichkeit: „L'expression *vive* est ce qui dit l'existence *vive*.“ (Ebd., 61) Das passt mindestens insofern auf die beiden hier behandelten Autoren, als es beiden um lebendige Wirklichkeit, um das Leben gegenüber und mit dem Tod auch, geht. Nicht zuletzt Brauchtumsmotive evozieren eine solche Wirklichkeit.

Aus ihnen lässt sich vielleicht intensiveres semantisches Potenzial schlagen als aus anderen, gerade weil sie regional beschränkt und darum in der Literatur unserer Welt noch unverbraucht sind.

Literaturverzeichnis

1 Primärliteratur

- BACHMANN, Ingeborg (2006): *Das dreißigste Jahr. Erzählungen*. 2. Aufl. München.
- INGLIN, Meinrad (1988): *Die Welt in Ingoldau. Roman*. Gesammelte Werke. In zehn Bänden. Bd. 1. Hrsg. v. Georg Schoeck. Zürich. (Entspricht der Erstausgabe von 1922.)
- Ders. (1990): Werner Amberg. Die Geschichte seiner Jugend. Gesammelte Werke. In zehn Bänden. Bd. 6. Hrsg. v. Georg Schoeck. Zürich. (Entspricht der Erstausgabe von 1949.)
- JÜNGER, Friedrich Georg (1941): *Pan und Dionysos*. In: Corona, 10. Jg., 5. Heft. Zürich, S. 505–543.
- LEUTENEGGER, Gertrud (1975): *Vorabend*. Roman. Frankfurt am Main/Zürich.
- Dies. (1977): *Ninive*. Roman. Frankfurt am Main.
- Dies. (1980): *Lebewohl, Gute Reise*. Ein dramatisches Poem. Frankfurt am Main.
- Dies. (2004): *Pomona*. Roman. Frankfurt am Main.
- MÖRIKE, Eduard (2004): *Werke in einem Band*. 5. Aufl. München/Wien.

2 Sekundärliteratur

- ANNEN, Daniel (1985): *Natur und Geist in Ingoldau. Eine Untersuchung zur Verarbeitung weltanschaulicher Strömungen in Meinrad Inglin's Erstlingsroman*. Bern/Frankfurt am Main/New York.
- Ders. (1990): *Nachwort zu Inglin, Meinrad (1990): Werner Amberg. Die Geschichte seiner Jugend*. Gesammelte Werke. In zehn Bänden. Bd. 6. Hrsg. v. Georg Schoeck. Zürich. (Entspricht der Erstausgabe von 1949.)
- BACHTIN, Michail (1995): *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt am Main.
- BALTHASAR, Hans Urs von (1988): *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*. Bd. 1, Schau der Gestalt. Dritte Auflage. Einsiedeln/Trier.
- DIE FASTNACHT IM SCHWYZERLANDE. Den alten zur Erinnerung, den jungen zur Nachahmung. (Von einem Fastnachtsfreund gewidmet.) In: *Bote der Urschweiz* v. 09.02.1895.
- GACHOUD François (2007): *Par-delà l'athéisme*. Paris.
- GÓRECKA, Marzena (2006): *Tendenzen der Innerlichkeit in der Deutschschweizer Literatur der Zwischenkriegszeit. Studien zu Meinrad Inglin und Albin Zollinger*. Lublin.
- GRAUBNER, Hans (2007): Die Kinder „gehen fort“ und „Undine geht“. Zu den Abschieden in der ersten und letzten Erzählung von Ingeborg

- Bachmanns „Das dreißigste Jahr“. In: Eve Pormeister/Hans Graubner (Hrsg.) (2007): *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*. Humaniora Germanistica 2. Tartu, S. 63–86.
- HEUSER, Mechthild/WIRTZ, Irmgard M. (Hrsg.) (2007): *Tell im Visier*. Zürich.
- HIEBER, Jochen (1999): „Wie ich abschweife.“ Laudatio zur Übergabe des Literaturpreises der Innerschweiz an Gertrud Leutenegger. In: *Literaturpreis der Innerschweiz 1999. Gertrud Leutenegger, Schriftstellerin Rovio/Schwyz*. Schwyz, S. 15–31.
- KLEINSPEHN, Thomas (1989): *Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit*. Reinbek bei Hamburg.
- LACHMANN, Renate (1995): Vorwort. In: dies. (Hrsg.) (1995): *Michail Bachtin. Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Übersetzt von Gabriele Leupold. Frankfurt am Main, S. 7–46.
- MANOPOULOS, Monique (2008): *Tonneaux à fonds perdus. Carnavalesque et tiers-espace chez Rabelais et Queneau*. New York/Washington, D.C. Baltimore/Bern u.a.
- MARQUARD, Odo (1994): Moratorium des Alltags. Eine kleine Philosophie des Festes. In: O.M. (1994): *Skepsis und Zustimmung. Philosophische Studien*. Stuttgart, S. 59–69.
- MATT, Beatrice von (1976): *Meinrad Inglin. Eine Biographie*. Zürich.
- Dies. (1998): *Frauen schreiben die Schweiz. Aus der Literaturgeschichte der Gegenwart*. Frauenfeld/Stuttgart/Wien.
- MATT, Peter von (1989): *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*. München.
- Ders. (1998): Silja Walter. Tänzerin. In: ders. (1998): *Die verdächtige Pracht. Über Dichter und Gedichte*. München/Wien, S. 147–149.
- Ders. (2001): *Literaturwissenschaft und Psychoanalyse*. Stuttgart.
- NÄHRLICH-SLATEWA, Elena (1995): *Das Leben gerät aus dem Gleis. E.T.A. Hoffmann im Kontext karnevalesker Überlieferungen*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien.
- PORMEISTER, Eve (2003): *Bilder des Weiblichen in der deutschsprachigen Schweizer Frauenliteratur*. Tartu.
- PORMEISTER, Eve/GRAUBNER, Hans (Hrsg.) (2007): *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*. Humaniora Germanistica 2. Tartu.
- RATZINGER, Joseph (1990): *Einführung in das Christentum. Vorlesungen über das katholische Glaubensbekenntnis*. München.
- RICOEUR, Paul (1975): *La Métaphore vive*. Paris.
- RUHSTORFER, Karlheinz (2004): *Konversionen. Eine Archäologie der Bestimmung des Menschen bei Foucault, Nietzsche, Augustinus und Paulus*. Paderborn.
- SANDBERG, Beatrice (1983): Mythos, Maske, Symbol. Zur Poetik der dichterischen Objektivierung im Werk Gertrud Leuteneggers. In: *Text und Kontext*.

- Zeitschrift für germanistische Literaturforschung in Skandinavien*. Kopenhagen/München, S. 354–369.
- SCHUSCHENG, Dorothe (1987): *Arbeit am Mythos Frau. Weiblichkeit und Autonomie in der literarischen Mythenrezeption Ingeborg Bachmanns, Christa Wolfs und Gertrud Leuteneggers*. Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris.
- SIMON, Anne (2006): Proust et Ricoeur : L'herméneutique impossible. In: *Revue Esprit*. Paris, Mars-avril, S. 22–137.
- STANZEL, Franz K.(1989): *Theorie des Erzählens*. 4., durchgesehene Auflage. Göttingen.
- VINOLO, Stéphane (2005): *René Girard : Du mimétisme à l'hominisation. La violence différencielle*. Paris.
- WIRTZ, Irmgard M. (2007): Gertrud Leuteneggers Mythogenesen oder „Die gelöschte Erinnerung an die Zukunft“. In: Mechthild Heuser/Irmgard M. Wirtz (Hrsg.) (2007): *Tell im Visier*. Zürich, S. 317–326.

Herausgeber und Autoren

Dr. Daniel **Annen** (geb. 1954). Studium an der Universität Zürich von 1974–1980. Doktorat in neuerer deutscher Literatur 1985. Seit 1980 Mittelschullehrer für Deutsch und Französisch in Schwyz. Verschiedene Aufenthalte in Paris. Mitarbeit bei Schulbüchern und in Zeitungen. Verschiedene Aufsätze zu Autoren der Schweizer Literatur.

Dr. Helmut **Göbel** (geb. 1939). Akademischer Oberrat i.R. Studium der Germanistik, Philosophie und Geschichte in München und Münster/Westf. Promotion in Münster 1968 mit einer Arbeit über Lessings Sprache. Von 1968–1972 Assistent an der Universität Göttingen. Seit 1972 Akademischer Rat bzw. Oberrat ebd.

Dr. Hans **Graubner** (geb. 1936). Studium der Germanistik, Theologie und Philosophie in Marburg und Göttingen 1957–1964. Staatsexamen in Germanistik und Theologie 1964, Promotion in Philosophie 1969. Akademischer Direktor i.R. am Seminar für Deutsche Philologie der Universität Göttingen.

Assoz. Prof. Dr. Tatjana **Kuharenoka** (geb. 1951) Studium der Germanistik an der Universität Lettlands. Promotion an der Humboldt-Universität Berlin 1979. Von 1979 bis 1980 Assistentin, von 1980 bis 1986 Oberassistentin, von 1986 bis 2006 Dozentin für deutsche Literatur, seit 2007 assoziierte Professorin für deutschsprachige Literatur an der Abteilung für Literatur und Kultur der Fakultät für Moderne Sprache der Universität Lettlands.

Dr. Dominik **Müller** (geb. 1954). Studium der Germanistik und der Geschichte in Bern und Wien. Promotion an der Universität Genf. „Maître d’enseignement et de recherche“ für neuere deutsche Literatur am Departement für deutsche Sprache und Literatur der Universität Genf (Schweiz).

Assoz. Prof. Dr. Eve **Pormeister** (geb. 1956). Studium der Germanistik an der Universität Tartu 1974–1976 und an der Universität Leipzig 1976–1980. Verteidigung der Diplomarbeit 1980. Verteidigung der Magisterarbeit (*Magister Artium*) 1992. Promotion in Literaturwissen-

schaft 2003. Assoc. Prof. für Neuere Deutschsprachige Literatur an der Universität Tartu.

Ajia **Sakova**, M.A. (geb. 1980). Studium der deutschen Sprache und Literatur an der Universität Tartu 1999–2004. Verteidigung der Bakkalaureusarbeit 2004. Verteidigung der Magisterarbeit 2007. Doktorandin an der Fakultät für Philosophie der Universität Tartu.

Prof. Dr. Beatrice **Sandberg** (geb. 1942) in der Schweiz. Studium der Germanistik, Anglistik und Nordistik an den Universitäten Zürich und Bergen, Promotion in Zürich 1968. Von 1969 bis 1972 Universitätslektorin, ab 1972 Dozentin für deutsche Literatur und seit 1984 Professorin für deutsche Literatur am Germanistischen Institut der Universität Bergen.

Ivana **Wagner** (geb. 1954). Von 2004 bis 2008 Botschaftsrätin für kulturelle und wirtschaftliche Fragen an der Schweizer Botschaft in Helsinki.

Prof. Dr. Wolf **Wucherpennig** (geb. 1942). Studium der Germanistik und Romanistik in Freiburg i.Br. Promotion 1971, Habilitation in Neuerer deutscher Literaturgeschichte 1977. Unterricht an den Universitäten Freiburg i.Br., Göttingen, Cincinnati und Gent. Seit 1983 Professor für deutsche Literatur an der Universität Roskilde.