Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 51 (1971-1972)
Heft: 10

Rubrik: Schweizer Autoren

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

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

Bewegung als zur radikaleren Aktion. Dies erhellt auch den Kausalzusammenhang: die sozial schwächeren Schichten werden von den Folgelasten eines ökonomischen Wachstums – angefangen von den Lärmimmissionen in den Städten bis zum Wohnungsproblem – stärker getroffen, sie reagieren auf die Überfremdung intoleranter als die Mittelschichten. Die Erfahrung individueller Ohnmacht gegenüber Preiserhöhungen, Wohnungsmangel, vielleicht einer Kündigung, aber auch gegenüber Verkehrs- und Lärmproblemen ist nicht nur schichtspezifisch, sondern wird auch von älteren Menschen gemacht, aber an ihr zerbrechen traditionale Partei- und Wertbindungen. Dass diese sozioökonomischen Spannungen unserer Gesellschaft wahlpolitisch ausgerechnet von derjenigen Partei bezahlt werden müssen, welche sich für die Interessen dieser Betroffenen besonders einsetzen will und an diesen Zuständen am wenigsten «schuld» ist, gehört auch zur bitteren Ironie dieser Wahlen 1971. Gemessen am gesellschaftlichen Grundvorgang dieser Wählerfluktuation verblasst das Wort vom «Rechtsrutsch» zur nichtssagenden Politschablone.

HERMANN BURGER

Des Schweizer Autors Schweiz

Zu Max Frischs und Peter Bichsels Technik der Kritik an der Schweiz

«Ich liebe die Schweiz so wie sie ist; aber weil sie so ist, wie sie ist, und weil ich sie liebe, geht es nicht ohne Kritik, ohne Selbstkritik.» Dieser Satz stammt aus der *Festrede*, die Max Frisch am 1. August 1957 in einem Schulhof des Zürcher Industriequartiers vor rund 300 Leuten gehalten hat[1]. Er spricht, unter anderem, von der Meinungsfreiheit. Als positives Beispiel führt er an, dass ihm das Vereinskartell «Industriequartier» nicht vorgeschrieben habe, was er unter dem Schweizerkreuz sagen dürfe und was nicht. «Ich weiss, dass ich wegen dem, was ich Ihnen sagte, auf keinen Fall nach Sibirien komme und auch nicht nach Dachau.» Das ist für Frisch im

Vergleich zu anderen Ländern immerhin einer der «Unterschiede in der Unfreiheit, die ins Gewicht fallen, die wir, bei aller Kritik an der Schweiz, nicht vergessen dürfen.» Mit diesem Bekenntnis ist der differenzierte Standpunkt angedeutet, den Max Frisch – ausgenommen in ein paar Fussnoten seiner jüngsten Publikation *Wilhelm Tell für die Schule* – immer angestrebt hat, auch in den schärfsten Polemiken, wenn er mit den Fäusten gegen die Gefängnistür seines Kleinstaates trommelte. Die Kritik an der Schweiz in den *Blättern aus dem Brotsack*, im *Stiller*, in den Aufsätzen *Überfremdung 1* und *Überfremdung 2*[2], wogegen auch immer sie sich richtet, ist in dem Sinne aufbauende Kritik, als Max Frischs Überzeugung durchschimmert, unser Staat sei es wert, dass man gewisse Fragen an ihn richte. Wer glaubt, diese Art von Engagement mit dem Hinweis auf die Eitelkeit abtun zu dürfen, verkennt die Tatsache, dass ein erfolgreicher Schriftsteller seine Eitelkeit in der Königsloge des Kulturpalastes leichter befriedigen könnte als auf dem Holzboden der Kritik, der den Holzboden für die schönen Künste, was die ungehobelten Bretter und die rostigen Nägel betrifft, geradezu als glattes Parkett erscheinen lässt. Max Frisch ist selbstkritisch genug, um sich auch über die Eitelkeit Rechenschaft abzulegen. In der Rede *Der Autor und das Theater* stellt er die ketzerische Frage, ob das Engagement in die Kunst gekommen sei, weil es dem Schriftsteller um die Welt gehe, oder umgekehrt: «Zwar lieben wir Schriftsteller es zuweilen, vom Schreibtisch aufzuspringen und sozusagen im Stehen ein aktuelles Manifest zu unterzeichnen, unbekümmert um Opportunität und auf diese Unbekümmertheit stolz, sozusagen draufgängerisch, als wöge das persönliche Rühmlein, das da ein jeder unterschriftlich verpfändet, die Mühseligkeit politischer Tätigkeit auf, die wir dann, ein jeder an seine Schreibmaschine zurückgekehrt, andern Zeitgenossen überlassen[3].» Mir ist kaum aus einer Rede eines Politikers eine solche Bereitschaft bekannt, sich selber, sein eigenes Tun zu durchschauen. Und genau davon hängt letztlich die Glaubwürdigkeit des Engagements ab: vom Ausmass der freiwilligen Selbstkritik. Zu dieser Kontrolle gehört, zum Beispiel, das Wissen darum, dass es sehr leicht ist, in einer Kolumne mit glanzvollen Formulierungen ein Problem auf einen Nenner zu bringen, an dessen Lösung die Bemühungen der Politiker seit Jahren scheitern.

Trotz der selbstkritischen Zurückhaltung, um die Max Frisch sich im Fall Schweiz bemüht, hört man immer wieder die Aufforderung, hinter der sich ein Pauschalurteil übelster Sorte verbirgt: Er kann ja gehen, wenn es ihm hier nicht passt! Wohin? Natürlich in den Ostblock. Max Frisch ist, zum Glück für die Schweiz, gegangen und ist, zum Glück für die Schweiz, stets zurückgekehrt. Er bereiste Nachkriegsdeutschland, Polen, Amerika, Russland, um nur ein paar Länder zu nennen. Ich betrachte es als Glücksfall für ein Land, einen Schriftsteller zu haben, der sich seine Urteile über andere

politische Systeme und Lebensgewohnheiten an Ort und Stelle zu bilden versucht, statt sie aus der Tagespresse zu übernehmen. Was wir Jüngeren von Max Frisch lernen sollten, ist diese Weltoffenheit, die einem gestattet, die Schweiz von aussen zu betrachten, damit der Sinn dafür geschärft wird, dass unsere Demokratie eine mögliche und nicht die alleinseligmachende Staatsform darstellt. Selbst wenn man zur Überzeugung kommt, die Demokratie, wie sie bei uns versucht wird, funktioniere im grossen und ganzen recht gut, ist es besser, die Überzeugung zu erwerben, indem man sie, im Vergleich, einmal aufs Spiel setzt, als sie von den Vätern zu erben. Max Frisch reist nicht nach Russland, um sich bestätigen zu lassen, was er schon weiss: dass sich der sozialistische Kapitalismus vom westlichen kaum unterscheidet. In seinen Aufzeichnungen, die in der Fortsetzung des Tagebuches erscheinen werden, steht die Bemerkung: «Da sie alles, was erfreulich ist, sofort auf ihr System (das russische) beziehen, verfällt man schweigend auf den Gegenfehler, dass man auch alles, was übel ist, sofort auf das System bezieht[4].» Er verzichtet auf den Vergleich des sozialkapitalistischen Russland mit dem Westen, der so viel und so wenig hergibt wie der Vergleich der Lebensbedingungen auf einem anderen Planeten mit denen auf der Erde. Ihn interessieren die Fortschritte und Rückschritte gegenüber dem zaristischen Russland; das heisst: er denkt in der «Sprache» dieses Landes. Dieses Denken hat wenig zu tun mit dem, was man unter dem Klischee «links» versteht. Es setzt eine geistige Flexibilität voraus, die nur von Vorteil sein kann für die Artikulierung der Probleme des eigenen Landes, sofern man nicht auf den Gegenfehler verfällt, dass man auch alles, was übel ist, sofort auf das System bezieht. Frisch weiss, dass er als russischer Staatsangehöriger nicht sagen dürfte, was er hier sagen darf, und eben deshalb verteidigt er diese Freiheit nicht als Ideal, das man von Zeit zu Zeit mit dem Staublumpen abwischt, sondern er schätzt sie hoch genug ein, um immer wieder von ihr Gebrauch zu machen, bis zur Grenze der radikalen Verkürzung, die – nimmt man die gegenwartsbezogenen Fussnoten im *Wilhelm Tell für die Schule* ernst – allerdings manchen verärgert, der an diesem Autor zu schätzen weiss, dass die sorgfältige Analyse meistens vor der Pointe kommt.

Kein Schweizer Autor

Max Frisch galt, wenn ich richtig sehe, nie – auch als er noch nicht über die Grenzen hinaus bekannt war – in dem Sinne als «Schweizer Autor», wie man heute von Schweizer Autoren spricht. Er ist gewissermassen immer ein nobler Ausländer geblieben, mit Wohnsitz in der Schweiz. Ein junger Autor von heute steht in einer ganz anderen Relation zum geistigen und politischen

Raum Schweiz als ein junger Schriftsteller der Generation Max Frischs. Die Versuchung, sich in einen idyllischen Winkel zu verkriechen und gleichsam aus dem Schneckenhaus den Schneckenstaat zu kritisieren, ist gross. Der Drang, die Nestwärme preiszugeben und über die Grenzen hinaus zu erfahren, was andere von unserem Land denken, bevor man die persönliche Meinung fixiert, scheint mir lange nicht mehr so stark zu sein wie unmittelbar nach dem zweiten Weltkrieg, und das ist verständlich. Wir Jüngeren können nichts dafür, dass wir die «Aktivzeit» nicht erlebt haben. Doch würde es vielleicht nichts schaden, ein bisschen mehr zu reisen, und zwar nicht nur ohne Vorurteil gegenüber den Ausländern, sondern auch ohne Vorurteil über die Schweiz, das man von Ausländern bestätigt zu hören hofft. Es gibt noch Leute auf der Welt, sogar Intellektuelle, welche die Schweiz nicht als faschistisch bezeichnen. Wir Autoren müssen aufpassen, dass es uns heute am Südfuss des Jura nicht verdammt wohl wird in der Rolle der professionellen Opposition. Die Weltoffenheit im Denken von Max Frisch ist eine Qualität, die wir, in seiner spezifischen Form, nicht nachahmen, aber doch zum Vorbild nehmen können. Sie führt zum Unbehagen im Kleinstaat, gewiss; doch verhindert sie vielleicht am ehesten das Behagen im Kleinstaat des Unbehagens, wie ihn Peter Bichsel zurechtzimmert.

Bemerkenswert ist, dass, nicht zuletzt dank dieser Qualität, das Engagement Frischs in seinen Stücken und Romanen nie literarisch wirkt. Seine Kritik an der Schweiz im *Stiller* beispielsweise hat nie den peinlichen Nachgeschmack der Besserwisserei, weil es innerhalb des Romans möglich ist, auch die Kritik an der Kritik einzubauen. So etwa im sechsten Heft von Stillers Aufzeichnungen, wo der Besuch von Sibylle, der Gattin des Staatsanwaltes, geschildert wird. Stiller sagt: «Warten wir ab... bis Deutschland, unser tüchtiger Nachbar, wieder das grosse Geschäft ist! Und wenn die es nochmals mit Faschismus versuchen, an der Schweiz wird's nicht fehlen, sie wird sekundieren. Glaub mir! Es ist ja klar; ein Land, das aufrüstet, ist anfänglich für seine Nachbarn immer ein herrliches Geschäft. (...) Bis der freundliche Nachbar unseren Käse nicht mehr frisst oder unsere Uhren nicht braucht, weil die Zeit fortan nach seinen Uhren geht, dann das grosse Geschrei, o ja, das Ende der Freiheit, das Ende des Geschäftes, dann plötzlich sind wir wieder der ewige Hort der Humanität, wie immer, die Inhaber des Friedens, die Priester des Rechts – zum Kotzen ...» Diesem Ausbruch Stillers geht der Satz voraus: «‹Es ist komisch›, fand Sibylle, ‹wie böse du jedesmal wirst, wenn du von der Schweiz redest!›» Dieser Dämpfer bringt die Polemik in ein Gleichgewicht, das sie nicht entschärft, sondern glaubwürdiger macht. Der Leser mag dagegen einwenden: Das sagt ja nur die Romanfigur Stiller, stünde es in einer Tageszeitung, müsste man es überprüfen. Ich würde sagen, stünde es in einer Tageszeitung, hätte Frisch kaum voraus-

geschickt: Es ist komisch, wie böse ich jedesmal werde, wenn ich von der Schweiz rede. Mit dem Satz Sibylles gewinnt er eine Dimension, welche den Vorwurf des Literarischen mehr als wettmacht. «Wer eine Überzeugung hat», heisst es im *Tagebuch*, «wird mit allem fertig. Überzeugungen sind der beste Schutz vor dem Lebendig-Wahren.» Die Bemerkung der Frau rückt Stillers Überzeugung in die Nähe des Lebendig-Wahren; und ich möchte fast glauben, dass das politische Engagement dort, wo es in die Literatur einfliesst, die grössere Chance hat, wahrgenommen zu werden als in Kolumnen. Natürlich muss man sich im klaren sein, wie und auf wen man wirken will. Es wäre ja lächerlich, eine Einladung der kantonalen Fremdenpolizeichefs, seine Ansichten über Gastarbeiterprobleme darzulegen, mit dem Hinweis abzulehnen, die Polizeichefs möchten sich gedulden, bis der nächste Roman erschienen sei.

Eigentlich möchte Frau Blum die Schweiz kennen lernen

Etwa so hätte Peter Bichsel die Bemerkung Sibylles übersetzen müssen, wenn er sich in seiner Schrift *Des Schweizers Schweiz*[5] um eine ähnliche Kritik an der Kritik hätte bemühen wollen wie Frisch im *Stiller*. Denn im Gegensatz zu Frisch, der einen Roman schrieb und damit ein kritisches Bewusstsein weckte, treibt Bichsel in diesem Falle Kritik an der Schweiz und erzeugt Literatur. Eine gute, eine der besten Milchmann-Geschichten ist entstanden, die den einzigen Nachteil hat, dass sie mehr sein will, nämlich ein repräsentatives Bild der Schweiz. Damit kein Missverständnis aufkommt: Es geht nicht darum, Bichsel und Frisch gegeneinander auszuspielen, sondern um den Vergleich zweier Stile von zwei engagierten Autoren aus verschiedenen Generationen. Bichsel fragt sich zum Beispiel, weshalb ihm während seines Berlin-Aufenthaltes am Grenzübergang nach Ostberlin die Schweizer aufgefallen seien, obwohl er nie mit ihnen gesprochen habe, und notiert die Beobachtung, die er an sich selbst nachgeprüft hat: «Andere Nationalitäten nehmen ihren Pass erst vor dem Beamten aus der Tasche oder tragen ihn irgendwie und unauffällig in der Hand; die Schweizer aber tragen ihren Pass gut sichtbar, ihren roten Pass mit dem weissen Kreuz. Er soll sie schützen, und die Tatsache, dass sie Schweizer sind, soll die Gefahr abwenden, soll ihnen Vorteile bringen, sogar hier bei ostdeutschen Volkspolizisten, die sie nicht zu ihren Freunden zählen. Ich bin Schweizer. Das hat also mehr zu bedeuten als einfach die Antwort auf die Frage: ‹Woher kommen Sie?› Darin soll der andere bereits persönliche Qualifikationen erkennen, wie in der Antwort: ‹Ich bin Leichtathlet› oder ‹Ich bin Boxer› oder ‹Ich bin Physiker›.» Ich habe die Grenze nach Ostdeutschland an verschiedenen Übergängen

etwa dutzendmal passiert und dabei etliche Schweizer getroffen. Etwas ähnliches ist mir nie aufgefallen, eher das Gegenteil: Die Schweizer, und nicht nur sie, auch die übrigen Westeuropäer, halten ihren Pass länger als nötig zurück, als wollten sie damit ausdrücken: Uns kann doch nichts passieren! Ich begreife diese Haltung angesichts der grimmigen Mienen der Volkspolizisten, die übrigens, wenn schon von Freundschaft die Rede sein soll, uns nicht zu ihren Freunden zählen, und würde daraus niemals eine typisch schweizerische Verhaltensweise ableiten, höchstens eine typische menschliche Reaktion eines freien Staatsbürgers auf die Massnahmen eines Diktaturstaates. Und ich glaube nicht, dass die Schweizer mehr auf die «Vorteile» einer schnellen Abfertigung erpicht sind als die Franzosen oder Österreicher. Bichsels Beobachtung (oder Erfindung?) ist hübsche, einleuchtende Poesie, die erst dann nicht mehr stimmt, wenn er kritische Schlüsse daraus zu ziehen versucht. Betrachten wir diese Szene als Modell! Er stellt den Schweizer mit hoch erhobenem Pass an die ostdeutsche Grenze. Seine Nationalität soll ihm Vorteile verschaffen in einem System, das auf demokratische Rechte pfeift. Von den Vorteilen, die sich die DDR verschafft, indem sie jedem Touristen nach gut kapitalistischer Manier abknöpft, was abzuknöpfen ist, spricht Bichsel höflicherweise nicht. Er stellt den Schweizer als chauvinistischen Trottel dar, verschweigt aber, dass einen das «nationalsozialistische» Getue der Volkspolizisten tatsächlich reizen könnte, den Pass nicht nur sichtbarer zu tragen als andere, sondern ihn den Herren vor die Füsse zu werfen. Bichsel will den Balken im Auge des Nachbarn nicht sehen, dafür den Splitter im eigenen Auge zu einem ganzen Dachstuhl emporstilisieren. Es geht um den Schweizer, sicher, nicht um die DDR. Aber kein Verhalten lässt sich charakterisieren, ohne dass man von der Umwelt spricht. Im weiteren geht aus den Beobachtungen an den Grenzübergängen meines Erachtens nicht logisch hervor, dass die Antwort auf die Frage nach der Nationalität mehr beinhaltet als eine geographische Angabe. Mir wäre kein Franzose bekannt, der nicht, wenn er sagt: «Je suis Français» oder sogar «Moi, je suis Français», etwas von der Liebe zu seinem Land, vom Stolz auf sein Land – berechtigt oder unberechtigt – mitschwingen liesse. Ich weiss nicht, ob Peter Bichsel der emotionale Gehalt eines segmentierten französischen Satzes vom Typus «Moi, je suis Français» bewusst ist, da der Autor von *Des Schweizers Schweiz* offenherzig gesteht: «Französisch macht mir Mühe». Mir auch, aber es gibt ja zum Glück Volkshochschulen, an denen Erwachsenenbildung vermittelt wird, und manchmal lohnt es sich vielleicht trotz allen Vorbehalten gegenüber den Sprachwissenschaftlern doch, einer dieser Vogelscheuchen aus dem Geistesleben, wie die Romanisten und Germanisten und anderen Isten von den «schöpferischen» Leuten gerne bezeichnet werden, eine Viertelstunde lang zuzuhören. Dies nebenbei.

Das Prinzip, sprunghaft von einer Beobachtung zur anderen zu wechseln, ist ein ästhetisches, das in den Milchmann-Geschichten zu höchst reizvoller Prosa geführt hat, sich aber für eine kritische Analyse schlecht eignet. Denn da kommt es nun gerade auf die Rasenstücke zwischen den Gartenplatten an. In einem Essay auf dem linken Bein von Pointe zu Pointe zu hüpfen und das Material wegzulassen, das zwischen den einzelnen Behauptungen vorgezeigt werden müsste, wenn der Leser mitdenken und nicht einfach mitlachen soll, heisst in meinen Augen den Gustav mit dem Gasthof verwechseln, heisst am falschen Ort die falsche Technik anwenden. Bichsels These «Wir Schweizer sind Antikommunisten» ist genauso richtig und falsch wie die mögliche Entgegnung: Alle Schriftsteller sind Kommunisten. «Wir sind überzeugt, dass es unser Verdienst ist, verschont worden zu sein (im zweiten Weltkrieg): das Verdienst General Guisans und unser aller Verdienst, denn wir müssen mit unserem Verhalten, mit unserer Armee und mit der Schönheit unseres Landes Gott beeindruckt haben.» Ich kenne Leute, sogar Offiziere, die diese Überzeugung nicht teilen. Sie finden ganz einfach, wir hätten ein «Sauschwein» gehabt. Ich bin aber überzeugt – um in der gleichen Währung zu reden –, dass es das Verdienst von uns jungen Schweizer Autoren ist, den Schweizern ein für allemal klar gemacht zu haben, dass sie dieses Sauschwein keineswegs verdient haben mit ihrem Bankgeheimnis.

Swissminiatur, Melide-Lugano

Bichsel schreibt: «Wir haben uns angewöhnt, die Schweiz mit den Augen unserer Touristen zu sehen. Ein Durchschnittsschweizer hält von der Schweiz genau dasselbe, was ein Durchschnittsengländer von der Schweiz hält.» Das stimmt nach dem sensationellen 1 : 1 unserer Fussballnationalmannschaft im Wembley-Stadion zumindest auf der Ebene des grünen Rasens. Im übrigen: Was ist ein Durchschnittsschweizer? Kann er, zum Beispiel, Englisch, um wenigstens die Meinung des Durchschnittsengländers zu übersetzen? Kann Bichsel Englisch? Im Text steht nur: «Italienisch kann ich nicht, Französisch macht mir Mühe». Was ist ein Durchschnittsengländer? Was hält er von der Schweiz? Ich kenne Engländer, welche die Schweizer, mit Ausnahme von Kuhn und Odermatt, langweilig finden. Geht man diesem Satz auf den Grund, bleibt wiederum nicht mehr und nicht weniger davon übrig als Poesie. Hinzu kommt der Widerspruch. Bichsel selber ärgert sich über die Typisierung der Deutschen und Franzosen durch die Schweizer und stellt fest: «So glauben wir auch, ein genaues Bild vom Schweizer zu haben, und ordnen all seine Handlungen positiv und negativ in typisch und untypisch ein. Halbstarke sind aus diesem Grund keine Schweizer. (‹Denen

tut eine Rekrutenschule gut.›)» Nun hat Bichsel aber vorher gesagt, der (typische) Schweizer trage seinen Pass am DDR-Grenzübergang sichtbarer als andere; und er behauptet, der Durchschnittsschweizer – also der typische – halte von der Schweiz genau dasselbe was ein Durchschnittsengländer. Schon der Titel *Des Schweizers Schweiz* setzt ja einen typischen Schweizer, vermutlich den «Landi-Schweizer» der Dreissigerjahre, voraus. Wörtlich könnte man folgendes Zitat aus dem Text auf Bichsels Milchmann-Geschichte anwenden: «Diese Selbstgerechtigkeit macht die Schweiz unveränderbar, und ich erschrecke beim Gedanken, in zwanzig Jahren in einer Schweiz leben zu müssen, die aussieht wie diese.» Ich erschrecke schon beim Gedanken, heute in einer Schweiz leben zu müssen, in welcher der Dialog unter solchen massstäblichen Verzerrungen geführt wird. Diese «Swissminiatur» ist ein Modell der Verkürzungen, mit zehn Schritten gelangt man vom Schloss Chillon ins Berner Oberland. Das «Lebendig-Wahre», um den Ausdruck Frischs zu wiederholen, wird in einem oppositionellen Heimatstil allzu niedlich verkleinert. Ich wehre mich beileibe nicht für die Schweiz, so wie sie ist, sondern für einen Dialog, in dem die reale Schweiz nicht mit Melide verwechselt wird. Wir brauchen diesen Dialog dringend. Doch er scheitert von Anfang an hoffnungslos, wenn die Schriftsteller auf die bürgerliche Konstruktion des typischen Linksintellektuellen ihrerseits mit Konstruktionen antworten. Bichsels Text trägt zu dieser Verhärtung bei. Schüler, welche ihn zur Hand nehmen, bekommen in erster Linie ein Bild von Bichsels Originalität, und nicht vom Staatswesen, auf dessen Aufgaben sie vorbereitet werden sollten. «Ich kann mir einfach nicht vorstellen, dass die alten Eidgenossen idealere Gestalten waren als mein Nachbar und ich.» Und ich kann mir nicht vorstellen, dass die heutigen Schweizer solche Trottel sind, wie gewisse Kollegen von der schreibenden Zunft sie haben möchten, damit das Geschäft der Opposition blüht. Karl Schmid hat in seinem Aufsatz *Engagement und Opposition* gesagt: «Es ist die professionelle Lust an der Formulierung, was dem Schriftsteller auf dem politischen Felde gefährlichen Beifall verschafft. Die Gefahr liegt in dem, dass der Schriftsteller plötzlich nicht mehr die Wahrheit, sondern die schlagende, verblüffende Formel sucht[6].»

Engagement des Staatsbürgers

Um Bichsel gerecht zu werden, dem Prinzip des Lebendig-Wahren zuliebe und nicht zuletzt auch deshalb, weil der Schreibende sich bewusst ist, dass er leicht der Formel erliegt, muss erwähnt werden, dass der Autor von *Des Schweizers Schweiz* am 1. August 1966 in Grenchen eine *Bundesfeieransprache*

gehalten hat, in der nichts zu finden ist von den Verkürzungen oben genannter Art [7]. Einige Grundgedanken tauchen bereits hier auf, aber als Gedanken, nicht als Bonmots. Diese Rede ist nicht minder kritisch als der spätere Text, doch sie ist in einem Ton gehalten, der es dem Zuhörer erlaubt, die Kritik ernst zu nehmen. Bichsel versteht es hier wie Max Frisch, die Kritik an der Kritik einzubauen. So sagt er am Schluss: «Wir wollen unsern Regierungsmännern dafür danken, dass sie sich wieder ein Jahr lang heftiger, oft bitterer Kritik aussetzten und nach bestem Wissen und Gewissen ihre Arbeit verrichteten. In einem Land, in dem kritisiert werden darf, gibt es viel ungerechte Kritik, die nicht leicht zu ertragen ist, aber auch sie gehört zum Wesen unseres Staates.» Einem Autor, der offen zugibt, dass auch seine eigene Kritik am Ziel vorbeischiessen kann, nimmt man viel mehr ab als einem selbstgerechten Moralisten. Was Bichsel in seiner Rede zum Beispiel über die Pressekonzentration, über die Meinungsträgheit des Einzelnen, über die Angleichung der Parteien und über die Gefährdung der Demokratie durch voreilige Versöhnung sagt, ist ausgezeichnet. Bichsel tritt hier nicht in erster Linie als engagierter Schriftsteller auf, überhaupt nicht als Schriftsteller, sondern als engagierter Staatsbürger. Er verzichtet auf Glanzlichter und Chromleisten und beschränkt sich auf Gedankengänge. Er macht ernst mit der von ihm vertretenen Ansicht, das politische Engagement eines Autors müsse in seiner staatsbürgerlichen Leistung und nicht in seinen verbalen Fähigkeiten begründet sein. Die treffsichere Formulierung steht ganz im Dienst der Sache. Sätze wie: «Die Demokratie ist eine Staatsform, die Vertrauen hat in die Vielfalt der Ideen und Meinungen; sie hat so lange Bestand, als es Meinungsverschiedenheiten gibt, die kompromisslose Einigkeit wäre ihr Tod» bezeugen, dass Bichsels Engagement besser ist als sein Ruf. Stünde diese Rede, im Sinne der «Vielfalt der Ideen und Meinungen», neben *Des Schweizers Schweiz* im selben Büchlein, dann wäre auch innerhalb der Publikation das demokratische Prinzip gewahrt, und der Leser wäre viel eher bereit, Pro und Contra gegeneinander abzuwägen.

[1] Max Frisch, Öffentlichkeit als Partner, edition suhrkamp 209, Frankfurt am Main 1967. – [2] A. a. O. – [3] A. a. O. – [4] Süddeutsche Zeitung, 15./16. Mai 1971/Nr. 116. – [5] Peter Bichsel, Des Schweizers Schweiz, Verlag Die Arche, Zürich 1969. – [6] Karl Schmid, Schwierigkeiten mit der Kunst, Schriften zur Zeit 30, Artemis Verlag, Zürich 1969. – [7] Peter Bichsel, Bundesfeieransprache, Die Weltwoche, 5. August 1966/Nr. 1708.

MANFRED JURGENSEN

Die Entmythologisierung der Freiheit

oder Die Umschulung des Geistes

Mit seinem *Wilhelm Tell für die Schule* setzt sich Frisch mit einem Thema auseinander, das ihn bekanntlich von Anfang an gekennzeichnet hat, das aber im Verlaufe seines Werkes in stets gewandelter Form in Erscheinung tritt: es ist das (keineswegs nur persönliche) Verhältnis zur Schweiz[1]. Wie kein anderer Schweizer Schriftsteller seit Keller hat sich Frisch diesem Thema verschrieben, mit einer Konsequenz, die an Intensität und Nachhaltigkeit den grossen Vorläufer noch zu übertreffen scheint.

Frisch begann bescheiden: sein Erstling *Antwort aus der Stille* bezeugt den (missglückten) Versuch, das Heimatland sprachlich zu beschwören, ein Unterfangen, das ihm nach dem gleichfalls misslungenen *Jürg Reinhart* dann erstmals in dem Roman *Die Schwierigen oder J'adore ce qui me brûle* (in deutlich Zollingerschem Gefolge) gelingen sollte. Immer aber schon war seine bekenntnishafte Liebe zur Heimat untrennbar mit einer ebenso offenherzigen Kritik verbunden, einer Kritik, die, wie wir meinen, eben dieser Liebe und dieser Verbundenheit entspringt. Sie meldet sich zunächst in dem Bewusstsein der heimatlichen, einstweilen noch nurmehr geographisch bedingten Enge. In zunehmendem Masse wendet sich Frisch jedoch dem geistigen Leben in der Schweiz zu. Sein Kriegstagebuch *Blätter aus dem Brotsack* veranschaulicht deutlich, wie sehr der eigene Militärdienst zum Heranwachsen eines solchen Bewusstseins beigetragen hat. Frisch musste erfahren, dass es zwar eine Politik der Neutralität, nicht aber einen neutralen Geist geben kann.

Ein zweites Tagebuch, das der Jahre 1946 bis 1949, sollte sich als das bisher wichtigste persönliche Bekenntnis dieses Schriftstellers erweisen. Auch hier führt die eigene Erfahrung zur geistigen Auseinandersetzung mit der Zeit. Frisch sucht hier nach der Verbindlichkeit des eigenen Erlebnisses. Zugleich weiss er, das Dasein des anderen auf die eigene Existenz zu beziehen. An solcher wechselseitigen Verbindlichkeit entzündet sich sein literarisches Werk. Es ist Ausdruck eines sozialpolitischen Bewusstseins, das sich selbst beinhaltet. Keineswegs zufällig finden sich im *Tagebuch 1946–1949* die ersten Fassungen zahlreicher Werke, die im folgenden entweder zu Schauspielen oder Romanen ausgearbeitet werden. Die Ankündigung eines neuen

Tagebuches 1966–1970 lässt auf eine fruchtbare Fortsetzung dieses gesellschaftsverpflichteten Werkes hoffen.

Wilhelm Tell für die Schule ist der Versuch, ein nationales Freiheitskonzept zu entmythologisieren. Das Buch wirkt, seiner Absicht gemäss, ernüchternd. Es geht Frisch also auch hier um die geistige Haltung seines Volkes. Nicht die Freiheit der Schweiz wird verworfen, wohl aber die Mythologisierung eines Freiheitsbegriffs, der auf Missverständnis oder Unwissen beruht.

Um einen übernommenen Freiheitsmythos in Frage zu stellen, entwickelt Frisch die mögliche Geschichte des Ritters Konrad oder Grisler, eine Erzählung, die der Autor regelmässig mit dokumentarischen Anmerkungen unterbricht, eine Freiheitsfabel also, die offen bleibt, weil sie immer wieder der historischen Auslegung bedarf. In *Wilhelm Tell für die Schule* wird der Schweizer Freiheitsmythos imaginativ historisiert und dialektisch kritisiert. Bezeichnenderweise beginnt Frisch seine Erzählung mit dem Wort «wahrscheinlich» (S. 7): für ihn ist es keineswegs ausgemacht, was sich im Jahre 1291 in der Urschweiz ereignete und wer die an der Begebenheit Beteiligten waren. Er entwirft die Gestalt eines Konrad von Tillendorf, gesteht aber sogleich, dass der Held seiner Erzählung «vielleicht auch ein anderer» sein könnte, jemand, «der Grisler hiess und in den gleichen Diensten stand» (ebd.). So steht sein Bericht bewusst im Zeichen eines «Vielleicht» oder «Wahrscheinlich». Die Personen seiner Handlung bleiben hypothetisch. Darin ist Frisch der imaginativen Gedankenformel seines *Gantenbein*-Romans treu geblieben; auch im *Wilhelm Tell* werden Varianten ausprobiert, die sich wiederum aus der bekannten Floskel für das Imaginierte ergeben: ich stelle mir vor. Mit seinem neuesten Buch hat Frisch mögliche Ansichten über einen Schweizer Nationalhelden dargelegt, die ein dialektischeres Verhältnis zum geschichtlichen Freiheitskonzept in der Schweiz ermöglichen sollen. In diesem Sinne provoziert das Werk: es will zur Auseinandersetzung mit dem Wesen und dem Begriff der Freiheit anregen.

Im Gegensatz zur historischen Überlieferung will Frischs imaginative Geschichte nicht dogmatisch interpretiert werden. Der Autor begnügt sich damit, eine mögliche Alternative zu gestalten. Er warnt davor, die Freiheit als literarischen Unterrichtsstoff zum geschulten Ideal, zum doktrinären Mythos entarten zu lassen. Frischs «Schulbuch» will zu denken geben. Schon sein Untertitel, «Mit alten Illustrationen», ist ironisch gemeint: Frisch benutzt herkömmliche Vorstellungen, um sie in Frage zu stellen.

Auch in dieser Arbeit bedient sich Frisch eines hypothetischen Erzählstils. Die nurmehr bedingte Gültigkeit seiner Geschichte wird nicht allein durch die 74 Anmerkungen hervorgehoben, die den gemächlichen Erzählfluss immer wieder unterbrechen. Der Bericht selbst weist auf die Relativität des Gesagten hin. Frisch schreibt beispielsweise nicht: «Es herrschte

Föhn», sondern: «Wahrscheinlich herrschte Föhn ...» (S. 7). Der Protagonist wird stets «Ritter Konrad oder Grisler» genannt (S. 8). Auch von dem Schiffer auf dem Vierwaldstättersee heisst es nur, dass er «wahrscheinlich Ruodi hiess» (S. 9). Selbst vom Imbiss, der auf dem Nauen eingenommen wird, erfährt der Leser nur, dass es «wahrscheinlich Käse und Brot, auch harte Eier» gewesen sein mochten (S. 10). Allenfalls bezieht sich der Erzähler auf eine angeblich überlieferte Information, die das Ungewisse des Berichteten unterstreicht. So steht am Ende des ersten Abschnittes die Bemerkung: «Hingegen soll der Herr Vogt kurz darauf sein Pferd angehalten haben...» (S. 11). Die Verantwortung für eine solche Behauptung kann und will der Erzähler selbst nicht übernehmen. So lassen sich auf fast jeder Seite dieser Geschichte unmissverständliche Hinweise auf den bewusst hypothetischen Charakter des Dargelegten anführen.

Untrennbarer Bestandteil der Frischschen Tell-Geschichte sind die Anmerkungen, die den einzelnen Abschnitten der Erzählung folgen. (Nur der letzte, vierzehnte Abschnitt steht für sich gesondert, gleichsam in der Hoffnung auf eigene Anmerkungen des Lesers.) Es handelt sich bei diesen Erläuterungen ausnahmslos um dokumentarisch-biographische Belege, die zur Entwicklung des Schweizer Freiheitsbegriffs Stellung nehmen.

Was ergibt sich aus solcher Gegenüberstellung? Einmal wird die Handlung des Berichts dadurch perspektiviert. Wenn es in der Erzählung beispielsweise heisst, dass sich der Ritter «an der Geburtsstätte unserer Freiheit» befand (S. 21), so präzisiert eine folgende Anmerkung: «Freiheit im Sinn von staatlicher Souveränität» (S. 25). Unmissverständlich ist Frischs Anliegen, den Ursprung eines freien Schweizervolkes mit dem gegenwärtigen Geist der Freiheit in seinem Lande zu vergleichen. In der Mythologisierung eines historischen Ereignisses sieht er die Gefahr einer selbstgefälligen Kritiklosigkeit. So zitiert er Marcel Beck (1970), der darauf hinweist, dass «die Eidgenossen ... nur zum Teil jenes Volk freier Bauern» darstellten, «mit dem unsere patriotische Phantasie die Urschweiz besiedelt». Eben weil die damalige Gesellschaft noch der Sozialstruktur des Mittelalters entsprach, notiert Frisch in einer Anmerkung: «Infolgedessen hat der Reichsvogt korrekterweise mit dem Freiherrn von Attinghausen zu verhandeln, nicht mit dessen Leibeigenen» (S. 19). Seine «mögliche» Geschichte des Ritters Konrad oder Grisler orientiert sich also an den historischen Tatsachen, nicht wie Friedrich Schillers Drama an dem «Gerücht» der «patriotischen Chronik des Aegidius Tschudi» (Anmerkung 8, S. 20).

Wichtiger noch scheint Frisch der unmittelbare Bezug zur Gegenwart. Es gelingt ihm, den freiheitsmythologischen Ursprung der Eidgenossenschaft mit der Problematik einer militärischen und geistigen Landesverteidigung in direkte Verbindung zu setzen. Davon legen insbesondere die An-

merkungen 38 und 40 Zeugnis ab. Frisch hebt hervor, dass unter Freiheit die Eidgenossen von 1291 in erster Linie «Freiheit von Habsburg» verstanden. So richtet sich der ursprüngliche Freiheitsbegriff «keineswegs auf die einheimischen Besitzverhältnisse»; gemeint war vielmehr «die Freiheit der einheimischen Freiherren, ihre Unabhängigkeit, die mit Leib und Seele zu verteidigen auch das einfache Volk verpflichtet ist.» Die Konfrontation mit der Gegenwart lautet dann so: «Die schweizerische Armee (jeder Schweizer ist wehrpflichtig) dient heute noch diesem urschweizerischen Freiheitsbegriff». Für Frisch gibt es auch gegenwärtig kaum einen Unterschied zwischen den Voraussetzungen einer militärischen und einer geistigen Landesverteidigung, wie er in den ausserordentlich hohen Militär-Ausgaben der Schweiz und in dem allzu voreiligen «Bekenntnis zu diesem Staat» des Zürcher Literaturkritikers Werner Weber zu erkennen glaubt. In beiden Fällen sieht er mit deutlichem Sarkasmus, «wie lebendig nach sechs Jahrhunderten dieser bedingungslose Willen zur Unabhängigkeit ist» (S. 66). Frisch fragt sich, was für ein Freiheitsgeist auf solche Weise verteidigt wird. Werner Webers Bekenntnis zum Schweizer Rechtsstaat hält Frisch kommentarlos die Gefängnisstrafen für Dienstverweigerer entgegen.

Das Buch lässt keinen Zweifel daran, dass Frisch den geistigen Freiheitsbegriff in der Schweiz als mythologisch-konservativ und reaktionär-kapitalistisch deutet. Er definiert «die urschweizerische Denkart» als «ihr Anspruch auf Unabhängigkeit durch strikte Nicht-Integration (Neutralität)». Diesem angeblich neutralen Geist gegenüber erinnert Frisch daran: «noch 1970 ist die Schweiz bekannt als Goldhort ersten Ranges und Nicht-Mitglied der UNO». Damit wird der Verdacht deutlich ausgesprochen, dass in Wahrheit ein ganz anderer Geist die Politik der Eidgenossenschaft bestimmt: der Geist des Besitztums, der Ausbeutung und der Furcht vor dem intellektuellen Wagnis. Frisch belegt auch dieses kapitalistische Freiheitskonzept durch einen Rückbezug auf den geschichtlichen Ursprung der Eidgenossenschaft. Seit jeher war es «der Wille der Eidgenossen ..., keine Verpflichtungen gegenüber einem Völkerverein einzugehen, sondern sich auf die Nutzniessung der Pässe zu beschränken». Darin hat sich seit dem Jahre 1291 nichts geändert. Frischs Anmerkung schliesst mit einem Zitat von James Schwarzenbach, Begründer der Nationalen Aktion, der am 1. August vergangenen Jahres die Erklärung ablegte: «Unabhängigkeit ist unvereinbar mit der Integration, mit EWG, mit der UNO» (S. 29). Sozialpolitisch zeichnet Frisch die Freiheitsgeschichte der Schweiz im Zeichen des «Verzichts auf Partizipation» als reaktionäres Aufrechterhalten einer Gesellschaftsordnung, die in Ursprung und Wesen mittelalterlichen Vorstellungen entspricht. Freiheit herrscht für ihn in der Schweiz nicht als historische Verwirklichung, sondern als mythologische Verfälschung der Geschichte.

Wie gestaltet Frisch nun seinen Ritter Konrad von Tillendorf? Er schildert ihn weniger als Politiker, eher als Ausländer auf einer Dienstreise, der sich in ein nicht eben freundliches Uri begibt. Frisch benutzt die Gelegenheit, den Widerspruch zwischen der kommerziellen Gastfreundschaft der Schweizer und ihrer Verdächtigung alles Ausländischen hervorzuheben. Nicht nur seine Hirten des Jahres 1291 halten jeden Besucher für einen «fremden Fötzel», der von Rechts wegen nichts in ihrem Tale zu suchen hat (S. 22). In einer diesbezüglichen Anmerkung erklärt Frisch: «Fötzel ist in der Innenschweiz heute noch, trotz Tourismus, ein gebräuchlicher Ausdruck; er bezeichnet eine apriori-Minderwertigkeit des Ausländers.» Lakonisch fügt er hinzu: «Über Xenophobie und Hotellerie besteht meines Wissens noch kein Standard-Werk.» Ursprung und Unwürdigkeit solchen widersprüchigen Verhaltens liegt in seiner kapitalistischen Motivierung. Frisch betont: «Devotheit gegenüber dem Ausländer, sofern er zahlungstüchtig ist, steht nicht im Widerspruch zur schweizerischen Eigenart» (S. 26). So werden geschichtliches Ereignis und zeitgenössisches Verhalten, imaginative Berichterstattung und kritische Anmerkung aufeinander abgestimmt.

Frisch unterstreicht die Höflichkeit seines Ritters. Auch darin unterscheidet sich der fremde Gast von den Einheimischen. Auf manche seiner höflichen Fragen erhält er von den Ansässigen keine Antwort (S. 9). Frisch zeichnet die Bewohner des Uri-Tales als mürrische, kleingebaute aber kräftige Typen «mit einem stechenden Blick». Wiederholte Male erwähnt er ihr unfreundliches Starren. «Eigentlich blickten sie einen nicht an», präzisiert seine Erzählung, «sie musterten» (S. 22). Immer wieder heisst es von diesem urwüchsigen Menschenschlag, dass er «glotzte, ohne zu sprechen» (S. 23). Damit äussert sich Frisch nicht allein über das Gebaren seiner Vorfahren (und ihrer heutigen Nachkommen), sondern motiviert zugleich das spätere Missverständnis zwischen diesem Volk von «Sonderlingen» (S. 90) und dem ratlosen Reichsvogt. Denn als ihm später mitgeteilt wird, ein Mann mit Armbrust und Bub habe den Hut auf der Stange nicht gegrüsst, entsinnt sich der Ritter einer vorangegangenen Begegnung und bemerkt lächelnd: «Du grüssest überhaupt nicht, ich weiss, das ist deine Art» (S. 84). In seinem *Tagebuch 1946–1949* hat sich Frisch in ähnlich imaginativ-historischem Bezug auf die mangelnde Höflichkeit seines andorranischen Protagonisten bezogen. Er definiert die Höflichkeit dort als eine Manifestation gesellschaftlicher Liebe. In seinem *Andorra* wie im *Wilhelm Tell für die Schule* ist der Mangel an Höflichkeit Ausdruck einer kritiklosen Selbstgerechtigkeit. Solches Verhalten führt von der lebendigen Offenheit des Möglichen zum erstarrten Bildnis des Endgültigen. Auch die Tell-Sage hat ein mythologisch erstarrtes Geschichtsbild, ein kritiklos übernommenes Freiheitskonzept bewirkt.

Frischs Ritter Konrad ist als Reichsvogt zugleich für die Rechtsprechung des Passtals Uri verantwortlich. Im Gegensatz zu den Urschweizern jedoch erkundigt er sich bei jeder Bezichtigung zunächst vorsichtig, ob es als Beweis «einen weiteren Zeugen gebe als Gott» (S. 31). Gerade bei Gerüchten und überlieferten Geschichten muss er sich immer wieder fragen: «Ist das wahr?» Auf die Geschichten des Pfarrers Rösselmann reagiert er folgendermassen: «Er hielt die Hand vor seine eigenen Augen, so entsetzt war er, wie sehr diese Waldleute immer im Recht sind ...» (S. 32). In dem frühen Schauspiel *Die Chinesische Mauer* hat Frisch schon einmal einen Charakter gezeichnet, der sich immer im Recht wähnt: Hwang Ti, der diktatorische Himmelssohn. Es zeigt sich, dass die Vorstellung von Freiheit untrennbar mit der Vorstellung von Recht verbunden ist. Wenn Werner Weber also vom «Schutz unseres Rechtsstaates» spricht (Anmerkung 40), so scheint er in seiner Diskussion um die geistige und militärische Landesverteidigung von einem anderen Rechts- und Freiheitskonzept auszugehen als Frisch (S. 66–67). Die bekannte Hut-Zeremonie erklärt Anmerkung 47 als «ein Ritual mittelalterlicher Legalität» und fügt unter bissiger Anspielung auf das heutige Militär hinzu: «Solche Rituale des Grusses haben sich bis heute erhalten. Vgl. hiezu Dienstreglement der schweizerischen Armee» (S. 80). Auf solche Weise stellt Frisch erneut die thematische Frage, was für ein Recht und was für eine Freiheit gegenwärtig von dienstpflichtigen Schweizern verteidigt wird.

Den gefeierten Ungehorsam des Wilhelm Tell beschreibt die Erzählung aus der Sicht des Ritters als «leidigen Zwischenfall» (S. 83). Frisch nimmt dem Ereignis dadurch von vornherein das revolutionäre Pathos. Es herrscht kein Zweifel, wie der Reichsvogt auf den Vorfall reagiert hätte: «Ohne Publikum wäre es einfach gewesen: Gnade vor Recht.» (ebd.) Frisch betont, dass sich der Ritter «kaum über den Mann ärgerte» und durchaus willens ist, es als ein Versehen zu betrachten (ebd.). Nicht unerwartet, zeichnet Frisch den Tell als einen «Aussenseiter», so dass die Aufgabe des Reichsvogts vor allem darin besteht, als Rechtsvertreter festzustellen, «wie die Mehrheit sich zu dem Aussenseiter verhielt» (S. 85). Frischs Wilhelm Tell ist also im wesentlichen eine Gestalt, die seinem Andri in *Andorra* und damit seinem Marion aus dem *Tagebuch 1946–1949* durchaus ähnlich ist. Bezeichnenderweise heisst es über diesen Tell, dass er «es in der Gesellschaft auch nicht immer leicht hatte» (S. 86). Auch im folgenden wird er unmissverständlich als «Sonderling» bezeichnet (S. 90). Tells öffentliches Verhör erweist sich als ein einziges Missverständnis, sein (nicht ausgeführter) Apfelschuss als angeberische Dummheit. Frisch fasst die Ambiguität dieser mythologischen Freiheitsgestalt in der rhetorischen Frage zusammen: «Was geht im Hirn eines Mannes vor, der auf Äpfel zu schiessen pflegt!» (S. 110).

Nicht einmal die Möglichkeit, dass es sich hierbei um einen Irren, zumindest aber um einen unter dem Föhn leidenden «Choleriker» handeln könnte, wird ausgeschlossen. Die Erschiessung des Reichsvogts aus dem Hinterhalt wird bei Frisch zur verbrecherischen Tat eines «Meuchelmörders» (Anmerkung 74, S. 124). Einer der Knechte nennt den Schützen derb «Sauhund» (S. 117), eine Reaktion, die Frisch mit der «allgemeinen Empörung» seiner Landsleute vergleicht, dass die palästinensischen Attentäter, die in Zürich am 18. Februar 1969 «aus dem Hinterhalt ein startendes El-Al-Flugzeug beschossen, sich auf Wilhelm Tell berufen». Er meint: «Nicht zu Unrecht», denn «wie die schweizerischen Chroniken sie darstellen, entspricht» die Vogt-Tötung bei Küssnacht «den Methoden der *El-Fatah*» (S. 122). Auch damit hofft Frisch, die Notwendigkeit seines Unterfangens, die Freiheitsgeschichte des Schweizer Volkes zu entmythologisieren, zu veranschaulichen. Sein *Wilhelm Tell* ist nichts geringeres, als der Versuch, die Geschichte umzuschreiben. Seine ernüchternde Darstellung der Tell-Sage will der «heute noch in der schweizerischen Volksschule gelehrten» Vorstellung ein Ende machen, «dass es sich dabei um eine rühmliche Tat handelte» (S. 123). In diesem Sinne möchte sein Buch zur Umschulung des Geistes beitragen.

Obgleich sich die Gegenwartsbezogenheit seiner Geschichte keineswegs auf die zahlreichen Anmerkungen beschränkt, gibt sich Frischs Dialektik dort am deutlichsten zu erkennen. Hier zeigt sich die ganze Fülle seines thematischen Bereiches, die Breite seiner imaginativ geschichtlichen Relevanz: Frisch bezieht die Ereignisse seiner Erzählung unmittelbar auf vorherrschende Probleme der heutigen Schweiz. So führt seine Tell-Sage zur unmittelbaren Auseinandersetzung mit der Überfremdung, der geistigen Landesverteidigung und der Nicht-Integration. Darüber hinaus kritisiert seine Geschichte die selbstgerechte Religion seiner Landsleute, geistlose Bauvorschriften, die «in einem Rechtsstaat dazu führen, dass das Gebäude abgerissen werden muss» (S. 48), Hausvorschriften eidgenössischer Strafanstalten, die eine «urschweizerische» Furcht vor «Neuerungen» widerspiegeln (S. 61). Frischs Erzählung schliesst eine soziologische Diskussion der volkstümlichen «Schiesskunst» ein, die, wie es in Anmerkung 54 heisst, «für den Schweizer mehr ist als nur ein Sport» (S. 102). So erweisen sich die Fussnoten seiner Gegen-Fabel als kritische Interpretationen des Autors, die sich direkt an die Gegenwart richten. Das kapitalistische Freiheitskonzept der Schweizer wird mit dem mythologischen Ursprung der Eidgenossenschaft in Bezug gesetzt. Das Ergebnis ist: entweder deutet der Mythos die Gegenwart oder die Gegenwart deutet den Mythos. Frisch betont denn auch einerseits, dass der Geist des Tell-Mythos noch heute sein Wesen treibt (vgl. insbesondere Anmerkungen 11, 13, 18, 28, 36, 38, 40, 46, 54, 59); anderseits lässt er die Gegenwart selbst den Mythos kommentieren: sachlich hebt er

hervor, dass «das überlieferte Tell-Wort ... denn auch nie das Mass unserer Rede-Freiheit geworden» ist (Anmerkung 61). So fordert Frischs *Wilhelm Tell für die Schule* nicht nur zu einer Umschulung der nationalmythologischen Freiheitsgeschichte auf, sondern zugleich zu einer Umwertung des gegenwärtigen Freiheitskonzeptes. Sein Buch bedeutet eine Reformation in der Heilsgeschichte der eidgenössischen Freiheitsreligion. Wie Gottfried Benn hat Frisch erkannt: «die Mythe log»; im Gegensatz zu Benn jedoch akzeptiert Frisch nicht nihilistisch den Verlust der (nationalen) Identität, sondern sucht eine Freiheit heraufzubeschwören, die für alle von gleich gültiger Verbindlichkeit ist, weil sie nicht einem nationalen Mythos, sondern der Unmittelbarkeit eigenen Erfahrens entstammt.

Wilhelm Tell für die Schule ist kein bitteres, bösartiges Buch. Es ist die Auseinandersetzung des grössten Schweizer Dichters seit Keller mit der Grundvoraussetzung menschlicher Würde: der Freiheit. Frisch weiss, dass individuelle Freiheit nur dort existieren kann, wo auch die Gesellschaft frei ist. So bleibt er auch hier seinem zentralen Thema treu: dem Zusammenfall der gesellschaftlichen und der individuellen Identität. Frischs Kritik an der Schweiz kann die ausländischen Schriftsteller nur beschämen, solange sie sich und uns die dialektische Gesellschaftskritik ihres Landes, ihres Volkes schuldig bleiben.

[1] Max Frisch, Wilhelm Tell für die Schule, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1971.

ELSBETH PULVER

Das Zerredete literarisch gestalten

Zu vier Neuerscheinungen der schweizerischen Literatur

Man habe ein Problem zu Tode geredet, sagt man manchmal; man möge nichts mehr davon hören. Obgleich sich diese Abwehr häufig auf Fragen bezieht, die keineswegs gelöst, ja kaum zu lösen sind, ist sie nur zu gut verständlich. Denn wie nie zuvor stehen heute dem Menschen Möglichkeiten zur Verfügung, alle Themen, sie mögen ihn nun bedrängen oder nur

belustigen, zu bereden, in Worte umzusetzen – oder vielmehr: mit Worten zuzudecken, unter Worten zu begraben.

Nicht ohne Grund macht der Schriftsteller gelegentlich um Themen, die gerade «im Gespräch» sind, einen kleinen, aber auffallenden Bogen. Ihn mag irritieren, dass die Sprache, das heisst, sein Arbeitsmaterial, das ihm zu Selbstfindung und Verständigung dient, bereits tausendfach gebraucht ist, in stümperhafter und brillanter Weise, und dass gerade die Themen, die uns nahe angehen, die uns, im Wortsinne, die Sprache verschlagen, in festen Formulierungen fixiert und erstarrt sind.

Kurt Marti hat schon vor einiger Zeit darauf aufmerksam gemacht, dass es Themen gibt, die in der schweizerischen Literatur kaum behandelt werden, die Jurafrage beispielsweise, das Problem der Dienstverweigerer und Fremdarbeiter. Er hat diese Abstinenz zum Teil damit begründet, dass der Schweizer Schriftsteller sich in politischen Fragen als Bürger betrachte und lieber in Zeitungsartikeln dazu Stellung nehme als in literarischen Werken. Ich vermute aber, dass die erwähnte Scheu vor dem Zerredeten dabei auch wirksam sei.

Eine dauernde Abstinenz in den wichtigen Fragen der Zeit dürfte dem Schriftsteller aber kaum möglich sein. Zu laut wird ihm heute zugerufen, er müsse seinen Elfenbeinturm zerschlagen und sich politisch engagieren. Und selbst wenn er diese Zurufe ignorieren möchte: es bliebe undenkbar, dass gerade der Schriftsteller, der doch schreibend Tabus zu zerstören trachtet, für sich selbst mit Schreibverbot belegt, was Gegenstand allgemeiner Besorgnis ist. Denn ihm kann manchmal gelingen, was unmöglich scheint: eine Sprache zu finden, in der noch das Wissen lebt, dass der scheinbar bewältigte Gegenstand uns eigentlich die Sprache verschlagen müsste.

Im Rahmen der hier beschriebenen Frage möchte ich im folgenden vier Neuerscheinungen dieses Jahres (ich meine: die vier wichtigsten) betrachten, freilich nicht so, dass der Rahmen einengt und die Besonderheit der Werke übertönt.

Antiliterarische Fiktion. Kurt Marti: Abratzky oder die kleine Brockhütte

Das schmale Buch von Kurt Marti, ein «Lexikon in einem Band», einzuordnen, in den erwähnten oder in irgendeinen Zusammenhang, dürfte nicht eben leicht sein[1]. Sollte sein Autor es je darauf angelegt haben, seinen Leser an der Nase herumzuführen, dann gewiss bei dieser Publikation.

Halten wir zunächst fest: mit der «Kleinen Brockhütte» tut Marti einen Schritt aus der Literatur im üblichen Sinn hinaus. Denn ein Lexikon (mit alphabetisch geordneten Stichworten, Querverweisen, einem Literaturver-

zeichnis) ist zwar gewiss ein Buch und das Produkt einer voll-alphabetisierten, einer alexandrinischen Zeit, aber zur Literatur auch in einem weiträumigen Sinn hat man es noch nie gezählt.

So wäre es also ein Stück Antiliteratur oder A-literatur, ein Experiment besonderer Art und jenen Texten vergleichbar, die nicht nur aus dem Konsens, sondern auch aus dem Kontakt mit dem Leser heraustreten?

«Brockhütte» nennt Marti das Buch, in Anlehnung gewiss an den «grossen Brockhaus». Im Lexikon selber verweist er noch auf eine andere mögliche Bedeutung: ein Zwischending zwischen dem Brockenhaus und der Brockenstube: «*Brockenhaus, das.* Sammelstätte nicht mehr verwendeter oder schadhafter Gegenstände.» Liesse sich also sagen, dass die kleine Brockhütte einen Ersatz darstelle für den Papierkorb des Schriftstellers, dass hier alle Schnipsel untergebracht worden seien, die er sonst nirgends verwenden konnte? Ein skeptischer Leser könnte nun rasch dazwischenrufen, dass nur ein arrivierter Schriftsteller es sich leisten könne, noch seine Denkabfälle und Spielereien publizistisch auszuwerten, und dass nur eine in allen Extravaganzen eingeübte Zeit eine solche Sammlung als literarisches Werk zu akzeptieren bereit sei.

Den boshaften Zwischenrufer kann man freilich darauf aufmerksam machen (und damit aus dem Scherz in den Ernst wechseln), dass Marti nichts anderes tue, als was wir in der bildenden Kunst längst als selbstverständlich betrachten: Lebensmaterialien, Abfälle gewissermassen verwenden, um neue Werke zu schaffen. Marti tut es auf streng literarische Weise, nicht in direkter Nachahmung der bildenden Kunst, aber sein Verfahren ist natürlich, unter dem Anschein des Zufälligen, genau so bewusst arrangierend wie dort.

Übrigens ist ja mit dem Ausdruck «Brockhütte» im Titel ein anderer verbunden, der Name Abratzki, über den uns Marti unter dem ersten Stichwort «Abratzkiden» dahingehend belehrt, dass er offenbar einem Schornsteinfeger gehörte, dem letzten Mitglied eines revolutionären Geheimbunds. Was also Abfall zu sein scheint, Gedankenschnipsel, unverwertbar, könnte, richtig geordnet, eine geheime Sprengkraft besitzen und unter dem Deckmantel abstruser Gelehrsamkeit nicht unwirksam und nicht ungefährlich sein.

Spätestens hier aber muss nun erwähnt werden (obgleich man eigentlich den Leser noch gerne etwas im Ungewissen liesse), dass diese Aufzählung abseitiger Wissensfragmente, dieses Kuriositätenkabinett meistens gar nicht Bestandteil der Wirklichkeit, sondern Produkt einer ungeheuer exakt arbeitenden Phantasie ist, welche die Verfahrensmuster gelehrter Sammlertätigkeit bravourös und bis ins Detail nachahmt. Nur ist es wiederum nicht geradewegs so, dass alles einfach erfunden wäre; Elemente der Realität

sind überall verarbeitet, und so sehr mit der Fiktion verbunden, dass der Leser, je weiter er liest, desto mehr zweifelt, ob er sich nun im Bereich der Fiktion oder der Realität befinde. Alles bleibt im Zwielicht.

Was von aussen wirkt wie ein Nebenprodukt, vielleicht eine Sackgasse, in die eine bedeutende literarische Begabung sich verirrt, enthüllt sich als das hintergründigste Werk des Autors. Und der Humor ist darin so verpackt, drapiert mit wissenschaftlicher Strenge und der Sachlichkeit der lexikalen Sprache, dass man bereits in die Hinterhältigkeiten des Buches eingedrungen sein muss, um ihn recht zu merken, dorthin, wo einem andrerseits das Lachen auch wieder vergeht, ja sogar der Schrecken packen kann. Exaktheit und wissenschaftlicher Fleiss, der Glaube an das Quantifizierbare, Belegbare, an das, was man aus Büchern zusammenträgt und wiederum in Büchern deponiert, enthüllt sich in diesem verwirrenden Spiel als eine Illusion, während umgekehrt die spielerische Phantasie als Vehikel gebraucht wird, um zur Wirklichkeit zu gelangen.

Ein vertracktes Buch also – nicht zuletzt deshalb, weil es der Gattung und der Form nach so unpersönlich wirkt wie nur je ein Buch (die Nüchternheit und Knappheit des Lexikon-Artikels muss Marti besonders angezogen haben, als eine neue Möglichkeit literarischer Kurzform), und doch vielleicht das persönlichste Buch des Autors ist. Die unpersönlichste Form, in der man Persönliches verstecken kann, das ist allerdings passend für einen Mann, der über die Jahre schrankenloser Selbstbekenntnisse längst hinaus ist (falls er überhaupt je darin war). Was für ein sicheres Versteck, hinter Gelesenem und mehr noch hinter Erfundenem, das sich als Gelesenes ausgibt, so sicher, dass man den Autor zwar ausfindig machen, aber nie packen und vor allem die Dosierung von Ironie, Trauer, Auflehnung und Freude nie abmessen kann, die insgeheim seinen Stichworten beigemengt sind.

Denn alle diese Schattierungen des Gefühls sind da, unausgesprochen – aber freilich nicht auf das Privatleben des Autors gerichtet, sondern zeit- und weltbezogen. Die Schnipsel einer imitierenden und parodierenden Phantasie fügen sich schliesslich zu einem Zeitbild zusammen; unter scheinbar völlig abwegigen, spleenigen Stichwörtern redet Marti von den zerredeten Themen unserer Zeit. Die fiktive Lexikonsprache erlaubt ihm, Phrasen zu brauchen und doch nicht der Phrase zu verfallen. Es ist kaum zu glauben: er redet vom Umweltschutz und der Überfremdung, vom Modewechsel und von Filmprogrammen, von der Sexwelle und vom Sozialdruck, von Hesse und den Hippies.

Naturferne und Natursehnsucht unserer Zeit behandelt er beispielsweise unter dem Stichwort

«*Urk, das.* Metallene Schale, mit einem Häufchen Erde gefüllt. Beliebter

Wohnungsschmuck in Grossstädten, in denen keine natürliche Erde mehr sichtbar und greifbar ist. Das *Spiel*-U. ist eine grössere, in drei oder vier Behälter unterteilte Schale, in der kleinere Erdmengen mit blossen Händen umgelagert und beliebig angeordnet und aufgehäuft werden können.»

So ist Martis Buch nicht nur eine Parodie alexandrinischer Gelehrsamkeit und in diesem Sinne zeitbezogen, sondern auf den Schleichwegen der Antiliteratur ist es eine literarische Gestaltung der Zeit. Von Marti einen Zeitroman zu erwarten, wäre absurd; zu ihm gehört, man möchte sagen, wesensmässig, die kurze Form. Vielleicht ist das fiktive Lexikon der ihm einzig mögliche Zeitroman (dessen Geschichten freilich der Leser fertigschreiben muss).

Ein Schritt aus der Zeit? Paul Nizon: Im Hause enden die Geschichten

Ob das Buch von Paul Nizon in den Rahmen dieses Aufsatzes irgend passe – es sei denn als kontrapunktisch gesetzte Ausnahme – das kann durchaus bezweifelt werden. Nicht von den zerredeten Dingen der Zeit ist hier die Rede, sondern von einer persönlich erlebten Kindheit und von dem Haus (einem genau bestimmbaren Mietshaus), das diese Kindheit mehr als Gefängnis denn als Schutz umgab[2].

Ein subjektives Buch also, unter den besprochenen Neuerscheinungen des Jahres gewiss das subjektivste, in dem der Autor, auch wenn er nicht da zu sein scheint und nicht von sich selber spricht, doch dem Leser in jedem Augenblick gegenwärtig ist.

Zwar könnte sich gegen diese Behauptung Widerspruch melden. Unübersehbar ist ja die ungeheure Entwicklung Nizons vom ersten Roman Canto (erschienen vor sieben Jahren) zu diesem Werk, von einer ausbruchsartig geschilderten Darstellung der Emotionen und Impressionen zu einem streng geformten, disziplinierten Kunstgebilde. Und unübersehbar ist der Anspruch der Autors, mehr zu geben als die Geschichte einer persönlichen Erfahrung, das heisst, diese intensiv erlebte und offenbar mit Mühe und Behutsamkeit aus der Erinnerung gelöste Kindheit repräsentativ zu gestalten.

In erstaunlicher Klarheit, mit einer fast etwas forcierten Strenge ist das Buch in Kapitel und Unterkapitel gegliedert, die wiederum das Haus in seine Elemente zerlegen und rubrizieren; alles, was diese Kindheit an Stoff, an Lebensmaterial bietet, ist geordnet und etikettiert. Im Eingangskapitel schon wird dem Haus der Tod angesagt, gewissermassen unwiderruflich. «Du musst das Haus abtragen», lautet der Imperativ. Vorher steht die Begründung: «Das Haus stülpt sich dir über. Das Haus nimmt dir die Sicht.» Und im Epilog, in dem der Buchtitel verstärkt und gesteigert wird zum «Im Hause verenden die Lebensgeschichten, das Leben», wird das Beschrie-

bene erzählend zusammengefasst und mit dem Text des Vorkapitels verschlungen, das Todesurteil über das Haus gewissermassen aus dem aufgezeichneten Lebensmaterial bewiesen und mit Nachdruck wiederholt.

Ein kunstvolles Buch also. Der Titel schon deutet den Anspruch an. In Umkehrung des Satzes, dass im Hause beginnen solle, was im Vaterland leuchten wolle, wird das Haus als Ende eingesetzt. Das Haus: das ist zunächst ein Mietshaus, ein ganz bestimmtes, mit einer Vielzahl von Mietern und Untermietern, aber es ist auch die bürgerliche Behausung, die Fixierung an die Familie, an den verbindlichen Brotberuf, und darüber hinaus gewiss auch das gesellschaftlich Festgelegte überhaupt. Es ist das Starre, Lähmende, Lebentötende – wogegen die «Geschichten» Bewegung wären, persönlich geprägtes Schicksal, profilierter Ausdruck der Person, Freiheit.

In seinem kunsttheoretischen, zeitkritischen Buch «Diskurs in der Enge» hat Nizon intensiv, überzeugt und mit der Verve persönlicher Betroffenheit die These vertreten, dass in der Schweiz eine ganz spezifische Enge herrsche, die dem Künstler nicht genug gestaltbaren Weltstoff biete, ihn zum geistigen Reisläufertum zwinge, da er seine Gaben nur im Ausland entfalten könne und, zurückgekehrt in die Heimat, recht eigentlich verkümmere[3]. Es ist müssig, hier über Nizons These zu streiten. Auffällig ist aber die thematische Verwandtschaft der beiden Bücher, das durchgehende Motiv der Enge, hier theoretisch, dort poetisch gestaltet, ganz offenbar Nizons Grundproblem. Allerdings stellt der Roman nun keineswegs einen gewissermassen dichterischen Beweis der Enge-These Nizons dar: was er darin darstellt, ist gewiss nicht eine spezifisch schweizerische Form der Enge. Weit eher ist es die Enge der Bürgerlichkeit, die aber keineswegs auf die Schweiz beschränkt ist. Wobei man sich sogleich fragen wird, ob diese spätbürgerliche Welt tatsächlich kurz vor dem Zweiten Weltkrieg noch in solchem Masse vorhanden war: mit Standesbewusstsein, Sippengefühl, verschämter Armut, starker Abkapselung der einzelnen Familien (manchmal mutet die beschriebene Welt an wie ein erratischer Block des 19. Jahrhunderts).

Aber weit mehr noch als das Gefängnis der bürgerlichen Welt spiegelt dies Buch doch eine ganz persönlich erlebte, ja exzeptionelle Kindheit, und damit eine sehr besondere, von *einer* Seite einfallende Beleuchtung der erfahrenen bürgerlichen Enge. Trotz aller Tendenz der Verallgemeinerung bleibt es ein sehr subjektives Buch (das ist ja kein Werturteil).

Exemplarisch ist diese Kindheit nicht. Eine Kindheit in einer Mutterwelt, der Vater, durch Krankheit auf ein Abstellgeleise geschoben, eine Schattenfigur, die Mutter verdoppelt durch eine helfende, befehlende, kochende Grossmutter – eine Mutterwelt, die aber kaum ein Gefühl der Geborgenheit vermittelt, eigentlich ohne Wärme, in hektischer Betriebsamkeit, Leere überspielend.

Das ist alles eindrücklich geschildert. Aber wenn Nizon dann von «den Vätern» redet, die «schon so früh zu lächerlichen, irgendwie aufs Eis gelegten quasi Nichtbeschäftigten werden», die vom Pendeln zwischen Arbeit und Heim «kleingehackt, mut- und lustlos werden», dann überfällt mich leises Unbehagen. (Die Menschen, die Nizon beschreibt, wirken alle lebensvoller, individueller, sie zeigen grössere Verschiedenheit als die abstrahierende Verallgemeinerung.) Paradox gesagt: das Buch wäre objektiver, gäbe es seinen besonderen Blickwinkel zu.

Denn eigenartig wie die beschriebene Familienwelt ist das Kind, das da fast lautlos durch das Haus geschoben wird. Es ist dem Haus, der Umgebung, der ganzen Aussenwelt und ihren Eindrücken in aussergewöhnlich starkem Masse ausgesetzt, es wäre nichts ohne sie, nichts, wenn man ihm die Möglichkeit des Hörens, Sehens, Schmeckens nähme. Seine Sensibilität für die dingliche Welt ist so stark wie seine Distanz zu den Menschen: fast unberührt erlebt es den Tod des Vaters, es beobachtet als interessierter Zuschauer und ganz ohne Schock das Sterben der Tante, die Mutter ist ihm mehr anzuschauende Figur als emotional erfasste Person.

Allerdings: der Autor identifiziert sich nicht einfach mit dem Kind. Aber er distanziert sich auch nicht von ihm. Immer ist zweierlei da: das kindliche Welterleben und die Sicht des bewusst gestaltenden Künstlers. Kindliche Welt wird beschrieben, aber in einer hochkünstlerischen Sprache, alltägliches Erleben in einem bei aller Simplizität des Satzbaus unalltäglichen Stil. Das gibt dem Ganzen einen eigenartigen, manchmal fast morbiden Reiz und erklärt den gelegentlichen Wechsel von Bewunderung zu Skepsis, dem der Leser ausgesetzt ist.

Ein Blick auf eine kurze Passage, eine typische, eine starke Passage mag das erhellen.

> «Wenn die Morgenmütter durch die Strassen segeln, stolz und herausstaffiert, die Bügelkörbe am Arm, haben die Kinder ein besonderes Strassengefühl. Man hat die Wahl mitzulaufen oder man schaut der Mutter von ferne nach. Wie man auf Schiffe sieht. Oder nach Kirchtürmen.»

Da ist kein Wort zufällig, jedes gewählt, manches besonderer Art. Eine alltägliche Situation, ins Poetische erhöht. Das Individuelle ist in der Verallgemeinerung aufgehoben. Erstaunlich – und so sehr der Atmosphäre des Buches entsprechend – wie Bewegung hier in einzelnen Wörtern erstarrt: Mütter, die morgens einkaufen gehen, werden zum festen Begriff der «Morgenmütter» versteift, das fluktuierende, wohl mit Zeit und Laune wechselnde Gefühl, das ein Kind hat, wenn die Mutter aus dem Haus kommt, wird zu einem «besonderen Strassengefühl» fixiert. Das ist hochstilisiert, mit bewundernswerter Könnerschaft, und doch ein wenig strapaziert. Aber der letzte Satz weist nichts Forciertes mehr auf. Die Kinder schauen den Müt-

tern nach: «Wie man auf Schiffe sieht. Oder nach Kirchtürmen.» Das enthält die ganze Beziehungslosigkeit des Buches, die ganze Distanz des Kindes zu seiner Mutter (was für ein Kind, das nach der Mutter sieht wie nach einem Kirchturm!) – und auch die Sätze, beide unvollständig, stehen, durch einen Punkt getrennt, isoliert nebeneinander, obgleich sie eigentlich zusammengehören würden.

Eine persönlich erlebte Welt und eine persönliche Problematik drängen Nizon zum Schreiben. Seine Sprache wird um so gültiger, je ehrlicher sie sich an seine Subjektivität hält. Die Sorgen, die alle beschäftigen, die zerredeten Dinge, scheinen ihn nicht zu bedrängen, drängen sich nicht in sein poetisches Werk. Wäre also, um auf die eingangs umrissene Frage zu kommen, dies Buch ein Seitenzweig der gegenwärtigen Literatur, fast ausserhalb der Zeit?

Doch nicht ganz! Denn für diesen Autor gilt, dass er die Zeit gerade dort erreicht, wo er sein Persönlichstes gestaltet. Es dürfte kein Zufall sein, dass das Rahmenkapitel, die Aufforderung, das Haus abzubrechen, auf viele Zeitgenossen am stärksten wirkt und sie übersehen lässt, dass in der Kindheitsgestaltung Nizons weit mehr poetische Liebe steckt, als das Programm des Autors wahrhaben will. Und die Absage an das «Haus», die Verneinung jeder Geborgenheit (obgleich sie im Buch manchmal fühlbar wird), die Auflehnung gegen die bürgerliche Routine und Anpassung, die Forderung des Ausbruchs, das alles sind freilich Elemente der Zeit, gehören zum allermindesten zur Stimmung der Zeit. Sogar ein Schlagwort ist hier in der Nähe anzusiedeln – das von der Auflösung der Familie. Nizon freilich weicht dem Klischee rundweg aus, er bleibt in der poetischen Metapher. Und doch trifft sein Buch aus einer persönlichen Extremlage gewisse extreme Tendenzen der Zeit.

Reportage und Legende. Raffael Ganz: Im Zementgarten

Im Gang durch die Neuerscheinungen fallen wir von Gegensatz zu Gegensatz. Nebeneinandergestellt, profilieren sich die Werke vielleicht noch stärker als in der Isolierung. Und als Zwischenergebnis könnte man zum mindesten festhalten, dass die Behauptung, die gegenwärtige Literatur sei eintönig, schlechterdings absurd ist.

Raffael Ganz: was für ein Gegensatz zur spielerischen Verwendung aliterarischer Formen bei Marti, zur hochstilisierten Subjektivität Nizons! Reportersprache, an Hemingway geschult, präzise Beschreibung von Details, alles unterkühlt, nur ja nicht sentimental werden.

Das wenigstens war mein erster, etwas unmutiger Leseeindruck. Aber das

Halbinteresse der anfänglichen Lektüre schlägt sehr schnell um, muss umschlagen – und zwar in etwas, das mehr ist als nur literarische Bewunderung.

Um beim Sachlichen anzufangen: es ist Raffael Ganz gelungen, mit diesem Buch der schweizerischen Literatur einen Stoff zu erschliessen, um den sie bisher herumgegangen ist, eines der zerredeten Themen öffentlichen Interesses: er stellt die Figur eines Fremdarbeiters ins Zentrum[4].

Eine solche Feststellung berührt nicht etwa nur eine Stofffrage. Der Literatur einen Stoff erschliessen heisst ja nicht einfach, ihn verwenden, sondern es setzt seine künstlerische Bewältigung voraus, und zwar mit Mitteln, die zum Autor, zu seiner Zeit und zu seinem Gegenstand gehören. Noch zur Zeit der Schwarzenbach-Initiative musste man feststellen, dass der Fremdarbeiter, damals Thema Nummer eins der Öffentlichkeit, in der Literatur nur als Nebenfigur und Episode vorkomme. Kurt Marti hat den Grund für diesen Mangel in der Tatsache gesehen, dass der Arbeiter in der gegenwärtigen schweizerischen Literatur ohnehin kaum eine Rolle spiele, und dass der Schriftsteller, selber ein Aussenseiter der Gesellschaft, gar keine Möglichkeit finde, sich mit dem Aussenseiter unter den Arbeitern zu identifizieren.

Es ist nun interessant festzustellen, dass diese erste gültige Darstellung des Fremdarbeiters keineswegs aus einem gesteigerten Klassenbewusstsein zu wachsen scheint. Die Arbeitswelt mit ihren Details wird in anderen schweizerischen Werken weit fachmännischer beschrieben als hier: Raffael Ganz ist kein schweizerischer Henkel. Seine Gestaltung des Fremdarbeiters wächst weniger aus einem sozialkritischen als aus einem menschlichen Engagement heraus. Nicht weil er ein Arbeiter ist, fesselt ihn der Fremde, sondern weil er ein Mensch, und auch ein wenig, weil er ein Aussenseiter ist. Das Interesse für den Aussenseiter teilt Ganz übrigens mit fast ausnahmslos allen schweizerischen Autoren, es ist, gewiss, Abbild seiner eigenen Position in der Welt und doch nicht einfach narzistische Spiegelung seiner selbst. Der Aussenseiter ist nicht sein Ebenbild, sondern vielmehr sein Mitmensch, sein Gegenüber.

In der ersten Erzählung des Bandes, «Eine Art von Ablenkung», wird ein einfacher, ein typischer Mensch dargestellt: ein spanischer Arbeiter, der bei einem Arbeitsunfall beide Beine verloren hat, und seine Frau, die ihn holen kommt; in der Titelerzählung ist der Held zwar äusserlich «nur ein einfacher Italiener», wie man sagt, und doch ein völlig ungewöhnlicher Mensch, ein Italiener, der sich in der Schweiz als Arbeiter niederlässt und dort die üblichen Anfeindungen erlebt – nicht nur als Fremder übrigens, sondern auch, weil er im Grunde ein Künstler ist, ein Künstler ohne Schulung und ohne Verbildung, der die Tendenzen seiner Zeit ohne jeden Kontakt mit dem Kunstleben auf- und vorwegnimmt und in seinem «Zementgarten» eine eigenartige

Sammlung von künstlerischen Gebilden schafft, aus Materialien seiner Zeit, Abfällen der technischen Welt – aber doch nicht nur ihr Abbild, sondern zugleich ein Gegenbild, dessen Bestandteile so umfunktioniert sind, dass sie einen bunten Garten bilden und den Kindern als riesige Spielzeuge dienen.

Der Stil von Raffael Ganz ist bestimmt durch den fast leidenschaftlichen Willen, Realität zu erfassen – und zwar Realität nicht als ein Derivat einer sozialkritischen Theorie, sondern gewissermassen naiver und gleichzeitig künstlerischer, als das, was dem Menschen als Summe der Erfahrung und Beobachtung entgegentritt. Wie dieser Stil, wie die eingangs erwähnte reporterhafte Schreibweise sich verbinde mit der Tendenz, den Menschen zu erfassen, das mag man mit Recht fragen. Denn der Journalist, dessen Schreibweise Ganz hier brillant verwendet, scheint doch fast notwendig das Menschliche, auch wenn er es sucht, nur in Pseudoformen, in Klischeeabstraktionen zu erfassen.

Aber gerade im Gegensatz zwischen der reporterhaften Oberflächlichkeit und Sachlichkeit der Sprache und der menschlichen Tendenz des Schriftstellers liegen ungeheure Möglichkeiten. Neu ist ja die Verwendung des Reportagestils längst nicht mehr – aber neu dürfte sein, was sich hier daraus ergibt. Es ist, als ob Ganz den Teufel mit dem Beelzebub austriebe: die berufsmässige Neugier des Journalisten setzt er als Mittel der Wirklichkeitsgestaltung ein, und die Distanz, die der Reporter bei aller Neugier wahren muss, dient ihm als Maske, hinter der er sein so anders geartetes Verhältnis zur Realität versteckt.

Zwar ist das «Ich» der ersten Geschichte kein Reporter, sondern ein Grafiker, der gewöhnt ist, sich im unterkühlten Jargon von Künstler- und Halbkünstlerkreisen auszudrücken. Ihm fehlt sogar die berufsmässige Neugier des Journalisten, und nur ein kleines Liebesunglück veranlasst ihn zu der menschenfreundlichen Geste, der jungen Spanierin auf der Suche nach ihrem Mann zu helfen. Wenn er erzählt, kennt er nur das Arsenal des schnoddrigen Slangs, mit dem er gewöhnt ist, sich die Welt vom Leibe zu halten.

«Überhaupt, warum einer wie ich, der am Abend am liebsten mit Kollegen in der «Malatesta»-Bar einen zwitschert oder sich mit der Freundin ins Bett legt, eine halbe Nacht mit dieser wildfremden Maus von Südspanien in halb Zürich herumgezogen ist, um ihren Michel zu finden, das kann ich heut noch nicht verstehen. Niemand hat mich nämlich zu übermässiger Menschenfreundlichkeit erzogen.»

Nun ist es aber eindrücklich, wie im Laufe der Erzählung dieser Slang immer mehr zurücktritt und die Frau, gesehen in der Klischeesprache einer oberflächlichen Welterfahrung, immer mehr ein Mensch wird. Zur Meisterschaft gesteigert ist dies Verfahren in der grossartigen Erzählung «Im Zementgarten». Hier sehen wir wirklich einen Journalisten auf der Suche nach einer Story, zunächst geleitet durch die routinehaften Ratschläge der

Redaktionskollegen, dann fast ganz aus seiner Aufgabe gelöst; was er zusammenträgt, ist schliesslich für die Aktualität der Zeitung nicht mehr tauglich. Immer mehr verliert der Erzähler die Distanz des Materialsammlers, bis zu Tränen rührt ihn die Geschichte des Fremden («Und dennoch musste ich auf der Heimfahrt von Splügen die Tränen verklemmen [ja, ich!]»). Das geht so weit, dass er schliesslich erraten, erahnen kann, warum der Italiener Coniglio gestorben ist, dass er in seiner Haut den einsamen Tod in den Bergen erlebt, die Verzweiflung der völligen Sinnlosigkeit (sein Zementgarten ist zur Abfallgrube gemacht worden) und Verlassenheit. Aus der Sprache des Reporters wird die der Ergriffenheit; was sich als journalistischer Bericht tarnt, wächst sich zur Legende aus: Coniglio ist nicht nur der Verfolgte, das hilflose «Kaninchen», nicht nur der Fremde und, als Künstler, ein besonderer Mensch; in einer Welt, die viele Verfolger, viele Laue und nur wenige Freunde aufweist, ist er der wahrhaft gute Mensch.

Aus dem «Zementgarten» soll ein Fernsehfilm werden – das versteht man (besonders wegen der stark visuellen Eindrücke) – und bedauert es doch. Denn die Erzählung wirkt vor allem durch die Sprache, nicht eine artistische, sondern eine streng inhaltsbezogene Sprache. Der Autor hat tatsächlich den Leuten aufs Maul geschaut, dem Mann auf der Strasse so gut wie dem Gebildeten. Was als Ein-Mann-Bericht beginnt, wird sofort polyphon; ein Thema, das als ein Schwarz-Weiss-Thema zerredet wurde, splittert sich auf in die verschiedensten Schattierungen. «Ein treuer Kerl», sagt der Vorgesetzte von Coniglio. «Jahrelang hat er hier gelebt und konnte nicht einmal richtig ‹Grüetzi› sagen, der Schafskopf», sagt Schlader, der Kleinbürger, Fremdenhasser und Mietzinswucherer. «Eolo liebte die Berge, fast wie ein Schweizer», sagt die Frau, die ihn fast geheiratet hätte. «Ein diminutiver Mensch», sagt der Arzt, sein Freund, von ihm, von Mal zu Mal sei er gewissermassen kleiner geworden. Dagegen nennt ihn der Bildhauer Affentranger, sein Bewunderer, einen «rücksichtslos unabhängigen Menschen».

Die Skala reicht vom Fremdenhass bis zur echten Freundschaft, über alle Zwischenstufen des Halb und Halb hinweg; Raffael Ganz gibt kein Zerrbild der Schweiz; im Gegensatz zu Nizon mit seiner Theorie der «Engnis der Enge» legt er sich nicht auf einen Punkt fest. Aber das Bild berührt um so trauriger, je weniger klischeehaft, je differenzierter und wahrer es ist. Man kann das Buch nicht trotzig abtun mit dem Hinweis, so einseitig schwarz sei die Schweiz denn doch nicht – denn sie ist nicht einseitig gezeichnet; man muss es annehmen als ein Stück schweizerische Realität. Auf die Bemerkung eines Redaktionsmitgliedes, das alles sei «typisch schweizerisch», antwortet der Erzähler einsilbig: «Nein. Menschlich».

Diese Bemerkung gilt es ernst zu nehmen. Denn wenn wir sagen, dass ein Autor ein Thema – ein zerredetes Thema – für die Literatur «erobert»

habe (wie dies Ganz für die Fremdarbeiterfrage gelungen ist), dann heisst das doch, dass in seiner Gestaltung das Thema über sich selber hinaus wächst, aus dem Spezifischen ins Allgemeine gelangt.

Der Zeitroman der Vermutungen und Fragen. Gertrud Wilker: Altläger bei kleinem Feuer

Damit ist freilich eine andere Frage noch nicht beantwortet, jene nämlich, ob der Zeitroman im alten Sinn heute noch möglich sei, das heisst ein Werk romanhafter Art, in dem das «Ganze» oder doch wesentliche Elemente der Zeit fiktiv dargestellt und miteinander in Verbindung gebracht werden. Es gibt nicht wenige Kenner heutiger Literatur, die diese Frage rundweg verneinen und nur noch Formen des Experiments und der Antiliteratur erlauben würden. Doch lassen sich solche Fragen nicht theoretisch beantworten; vor allem ist ja die Toterklärung einzelner Gattungen und Formen nicht selten durch die literarische Entwicklung widerlegt worden.

Der letzte Roman von Gertrud Wilker, ihr umfangreichstes und anspruchvollstes Werk, ist der Anlage nach ein Zeitroman, in dem Probleme der Gegenwart – die zerredeten Dinge unserer Wirklichkeit – konzentriert und miteinander konfrontiert werden: Industrialisierung eines kleinen Ortes durch eine Ölraffinerie, die halb profitgierige, halb abwehrende Haltung der alteingesessenen Bevölkerung, am Rande, in einer Ruine, eine Kommune von Jugendlichen, dazu Andeutungen des Weltgeschehens (Mondumkreisung und Mondlandung stellen den zeitlichen Rahmen her)[5]. Ein Buch mit durchaus romanhaften Elementen, die sensationelle Schlagzeilen bilden könnten: eine Dichterin, aus alteingesessener Familie stammend, verschwindet, ohne Nachricht zu hinterlassen, zwei junge Liebende verbrennen sich, als Denkmal ihrer Liebe so gut wie ihres Unglaubens an eine Zukunft der Liebe.

Episodenhaft gestaltet, in einzelne Kapitel eingeteilt, ist es doch nicht etwa ein fragmentarisches Werk, sondern ausgeformt, ein kunstvolles Sprachwerk. In diesem letzten Punkt erkennt man eine Verwandtschaft zu Nizon, aber in der Handhabung der Sprache, in der Position des Erzählers, überhaupt in fast allen Punkten ist es sein Gegensatz. Die Autorin tritt so vollständig hinter dem Buch zurück, wie Nizon bei aller künstlerischen Disziplin darin sichtbar bleibt. Wo steht sie denn eigentlich?

Unheimlich schnell wechselt sie ihre Position, und nur einmal signalisiert sie unverkennbar (und doch auch hier ein bisschen hinterhältig) ihren Standort. Man könnte meinen, sie habe eine Tarnkappe übergestülpt; aber diese Tarnkappe garantiert ihr nicht Allwissenheit. Sie fragt, und die Figuren

antworten, nach ihren Fähigkeiten, gelegentlich schaut sie in die Menschen hinein (aber nie in das sogenannte Innerste), manchmal redet ein diffuses «wir», und manchmal stehen da nur Fragen und Vermutungen. Fast fühlt man sich versucht zu sagen, das Werk sei ein Roman ohne Autor.

Umgekehrt erhalten die von der Autorin imaginierten Leser häufig und direkt das Wort. Sie kommentieren und kritisieren das Buch von Anfang an. Sie mischen sich ein, manchmal in Gruppen und mit schablonenhaften Zügen, und dann wieder als Einzelne mit der Last ihres individuellen Schicksals. Sie verlangen teils Klartexte, teils Liebesgeschichten, ein grösseres Wissen des Autors, Trost und Belehrung der Jugend.

Die Darstellung des Lesers gehört ohne Zweifel zum Originellsten dieses Buches, und dies nicht in einem rein äusserlichen Sinn. Der Leser ist da, er erhält Stimme, er wird, als Partner, und zwar als ein kritischer, unbequemer Partner, ernst genommen. Und das ist kein blosser Trick der Stilgebung, sondern enthält ein Zugeständnis, ja ein Bekenntnis: dass die Darstellung der Zeit, *unserer* Zeit, nicht einfach Sache eines souveränen Autors ist, sondern uns alle angeht. Es hat sich zwar längst herumgesprochen, dass der Schriftsteller nicht der gottähnliche, allwissende Schöpfer poetischer Welten ist, als den ihn noch das 19. Jahrhundert auffassen konnte; hier aber sehen wir ihn unablässig den Stimmen ausgesetzt, die mehr und anderes von ihm erwarten, als er geben kann. Dass er die unbequemen Forderungen hört, heisst freilich nicht, dass er sie erfüllt; den Leser hören, heisst nicht für den Leser schreiben. Der Leser wird als Partner ja nur dann ernstgenommen (und nicht als Konsument behandelt, dem man nach dem Munde redet, um ihm ein Produkt zu verkaufen), wenn der Autor ihm gegenüber seine Position wahrt. Das geschieht auch hier. Die Autorin erzählt ihre Geschichte, unentwegt, wenn auch nicht unangefochten; sie gibt keinen Trost, den sie nicht hat, und sie spiegelt nicht ein Wissen vor, über das sie nicht verfügt.

Die geschilderte Beziehung zwischen Autor und Leser ist aber kein rein artistisches Problem, sie darf durchaus zu den dringenden Zeitfragen gerechnet werden, spiegelt sich doch darin, um im Jargon der Zeit zu bleiben, die Schwierigkeit menschlicher Kommunikation. Dazu kommt, dass die individuell verschiedenen Leser-Individualitäten das angestrebte Bild der Zeit noch vertiefen und differenzieren.

Offenbar also ein Zeitroman im alten Sinn, gerundet, ausgefeilt, der Form nach fast harmonisch? Die Harmonie könnte täuschen. Sie ist, falls überhaupt vorhanden, das Ergebnis handwerklicher Disziplin, eines aussergewöhnlich ausgeprägten Verantwortungsgefühls gegenüber dem Wort. Hinter der ausgefeilten Form aber versteckt sich ein unaufhörliches, unruhiges Fragen und Suchen.

Die Dichterin Gundel, beispielsweise (die übrigens eher ein Katalysator als die Heldin der Geschichte ist), taucht unter und kommt nie mehr zurück, und man gewinnt über ihr Wesen und ihre Flucht keine völlige Klarheit. Sie flieht aus dem Elfenbeinturm der Kunst, den sie sich aufgebaut hat (während die wirkliche Autorin sich den drängenden Fragen der Zeit aussetzt), aus der Umsorgtheit, aus der Übersteigerung ihres Gefühlslebens in die Wirklichkeit, wohl in ein Entwicklungsland. Aber stimmt das mehr als im Ungefähren? Eine verwöhnte, auf Sensibilität kaprizierte Künstlerin ist sie für die einen, die einzige, die das Leben versteht, für die anderen, und es bleibt offen, ob nicht auch ihrer Flucht etwas Unechtes anhafte. Die Ruinenleute sagen am Schluss (nach der Erwähnung der geglückten Mondlandung),

«mit Gundel sei es wie mit dem Mann im Mond, dass man glaubte:

er trug ein Bündel Holz unter dem Arm
nein,
nein er sass und rauchte Tonpfeife
nein ein Schafhirt ist er gewesen
nein ein Mann ohne Unterleib
nein sondern ein freundlicher Junggeselle

glaubten die Leute, und jeder hatte recht, vielleicht, auf seine besondere Art ...»

Der Vergleich mit dem Mann im Mond ist nicht zufällig. In einer Zeit, in der Mythen entleert werden durch den empirischen Beweis, könnte es geschehen, dass sich das Geheimnisvolle wieder in das Innere des Menschen zurückzieht. Das Geheimnisvolle, was für ein pathetisches Wort! Aber in diesem Zeitroman wird nicht über das Geheimnis des Menschen geschwärmt – vielmehr wird klar und präzis gesagt, was man wissen kann, und auch Fragen und Vermutungen werden sachlich formuliert. Der Rest wird leer gelassen, in einem klaren, fast blendenden Weiss.

Und was für Gundel gilt, gilt, mehr oder weniger, für alle Figuren. Auffallend ist, wie oft in Form der Frage oder der Vermutung gesprochen wird. Noch auffallender, wie oft die Figuren des Buches übereinander nachdenken, voneinander reden. Dadurch gewinnen sie Leben – und verlieren gleichzeitig den festen Umriss. Das tönt paradox und ist doch kein Widerspruch. Indem der Leser immer wieder von anderer Seite über die Personen informiert wird, glaubt er sie zu kennen – gleichzeitig wird er dauernd verunsichert: was er an einer Stelle vernimmt, wird an einer anderen wieder in Frage gestellt oder aufgehoben.

Nicht nur die Figuren werden unaufhörlich miteinander in Beziehung gesetzt, sondern auch die Elemente der Zeit: die Ölraffinerie, die Alteingesessenen, die Kommune in der Ruine. Aber das gibt keinen harmoni-

schen Zusammenklang, nur Unsicherheit. Wer hat denn recht, und was soll geschehen? Da kann man keine Thesen ablesen, weder vom repressiven und faschistoiden Charakter unserer Gesellschaft noch auch vom Schönen-Guten-Wahren. Hat der Feldmauser recht, wenn er glaubt, aus der kleinen Flamme der Ölraffinerie werde einmal ein grosses Feuer werden, das dieses Satanswerk wieder auslösche – oder der Pfarrer, der meint, die Industrialisierung sei gut für das Dorf? Die Frage wird nicht beantwortet.

Uns aber beantwortet sich nun fast von selbst die Frage, ob der Zeitroman möglich sei. Er ist nicht nur möglich, sondern wohl auch nötig, als ein Versuch, die Dinge, die uns die Sprache verschlagen, anders zu gestalten, als indem wir sie zerreden. Aber freilich ist es ein Zeitroman in einer neuen Form; die Teile fügen sich nicht zusammen, sondern aus ihnen ergibt sich eine unruhige Frage, ergibt sich Unsicherheit. Die fingierten Leser beklagen sich darüber, dass das Buch keinen Trost und keine Sicherheit biete, und der Feldmauser wirft den Schriftstellern vor, dass sie nur die Angst der Menschen in Wörter umsetzten. Die wirklichen Leser werden sich nicht weniger beklagen. Die einen werden die heile Welt, die andern das Bekenntnis zur linken Marschrichtung vermissen.

Zukunftsversprechungen und Sicherheiten fehlen allerdings – dennoch kann man noch etwas anderes hören als die Sprache der Angst. Die Ruinenleute, mit denen sich die Autorin für Augenblicke indentifiziert – und denen sie hier vielleicht mehr Weisheit schenkt, als sie haben können, erhalten das letzte Wort und verkünden:

> «Wenn nämlich überhaupt irgendein Zeichen von uns übrigbleibt, sind es nicht die unter der Erde versteckten Pipelines und strahlensicheren Atombunker ... sondern eine irgendwohin von irgendeiner Menschenhand hingekritzelte Nachricht über unsere Fähigkeit zu vertrauen, zu lieben, zu erinnern, und diese Fähigkeit nicht zu verleugnen ...»

Die Liebe also wäre Gegengewicht gegen Bedrohung und Angst – aber freilich nicht ein Trost, der alles zudeckt. Was die Menschen verbindet und zusammenhält, wird zwar dargestellt, aber auch, was sie trennt; das eine hebt das andere nicht auf. Auch hier bleibt die Frage bestehen – oder vielleicht: eine von Zweifel zersetzte, gegen Unsicherheit sich behauptende Hoffnung.

[1] Kurt Marti, Abratzky oder die kleine Brockhütte, Lexikon in einem Band, Sammlung Luchterhand, 1971. – [2] Paul Nizon, Im Hause enden die Geschichten. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1971. – [3] Paul Nizon, Diskurs in der Enge, Aufsätze zur Schweizer Kunst, Kandelaber Verlag, Bern 1970. – [4] Raffael Ganz, Im Zementgarten, Prosatexte, Orell Füssli Verlag, Zürich 1971. – [5] Gertrud Wilker, Altläger bei kleinem Feuer, Flamberg Verlag, Zürich 1971.